

Pernille Høegh

## Virkeligheten som metode

Hvordan forsvare bruken av virkelige hendelser og personer litterært?

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

November 2020



Pernille Høegh

## **Virkeligheten som metode**

Hvordan forsvare bruken av virkelige hendelser og personer litterært?

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Knut Ove Eliassen  
November 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden



## **Sammendrag**

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvordan tre ulike forfattere; Vigdis Hjorth i *Lærerinnens sang* (Cappelen Damm 2018) og *Er mor død* (Cappelen Damm 2020); Ketil Bjørnstad i *Åttitallet* (Aschehoug 2018); og Helga Hjorth i *Fri vilje* (Kagge Forlag 2017) resonnerer seg frem til å bruke eller ikke bruke virkelige omstendigheter og personer i romanene sine. Gjennom en lesning av Poul Behrendts *Fra skyggerne af det vi ved* (Rosinante 2019), diskuterer jeg, hvordan romanen eller dens personer - virkelige som fiktive - behandles ut ifra den historie og de erfaringene leseren tar med seg inn i lesningen. Til slutt undersøker jeg, med utgangspunkt i Arne Melbergs *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (Spartacus 2007), forfatterens trang til å skrive om seg selv, men belyser også hvorfor det synes så interessant å lese om. Her trekker jeg inn teksteksempler fra Charles Baudelaires *Dagbøker* (Valdisholm 1993) samt Agnar Mykles *Brev og annen prosa* (Gyldendal 1997-98).

## Forord

Problemstillingene rundt virkelighetslitteratur er komplekse. Jeg har arbeidet med dette lenge, både i forbindelse med studiene, men også gjennom egne, selvstendige prosjekter. Underveis har jeg tilegnet meg mye materiale, viten og ikke minst perspektiver, faglige som personlige. Jeg har blitt kjent med mange flotte og kompetente mennesker, fått innblikk i deres historier og delt både erfaringer og uenigheter. Det har vært lærerikt, rørende og til tider frustrerende. Kanskje er det av samme årsak at jeg har hatt betydelige vanskeligheter med å finne en rett vinkel på denne masteroppgaven. En vinkel som kunne – det var hvert fald mitt ønske – omslutte alt dette, og helst også gi noen svar. Jeg innså dog fort at det ville ha gått langt ut over denne sjangeren sine rammer.

Det er en vanskelig litterær diskusjon. Kanskje spesielt fordi det ikke bare er en *litterær* diskusjon, men fordi den også er etisk, medmenneskelig, privat og følelsesmessig problematisk. Jeg har forsøkt å behandle dette stoff ut fra en faglig, nyansert og åpen vinkel. Samtidig ser jeg at det også unngåelig blir en personlig undersøkelse: en jeg har foretatt med den dypeste respekt og største anerkjennelse for de mennesker som frivillig eller ufrivillig har blitt involvert.

Balansegangen er krevende, og det har vært litt av en prosess, både faglig og personlig. Derfor vil jeg rette en særlig takk til Helga som har vært og *er* en uunnværlig støtte. Jeg er dypt takknemlig for å ha hatt en så kompetent sparringspartner med meg underveis.

Takk til Connie, Juni og Anne for pedagogiske peptalks og for å ha lagt øre til all min sutring. Takk også til min veileder Knut Ove Eliassen. Jeg setter stor pris på den faglige tilliten det fra en start ble vist meg og for klar beskjed når jeg holdt på å kjøre av sporet.



## Innholdsfortegnelse

<b>INNLEDNING</b> .....	<b>4</b>
PRESENTASJON AV PROSJEKTET.....	4
AVGRENSNING .....	7
BEGREPS- OG METODEAVKLARING.....	10
OPPSUMMERING .....	10
<b>KAPITTEL 1: VIGDIS´ METODE</b> .....	<b>12</b>
Å TALE OG Å TIE.....	13
LÆRERINNENS SANG .....	23
ER MOR DØD .....	30
<b>KAPITTEL 2: PROFESSORENS METODE</b> .....	<b>43</b>
AUTOFIKSJON, AUTONARRASJON ELLER <i>SELVFORTÆLLING</i> .....	44
FORFATTERENS METODER.....	47
AUTOFIKSJON: Å AVDEKKE VIRKELIGHETEN ELLER TILDEKKE SEG SELV? .....	49
KRENKELSEN ER DE LEVENDE MODELLER SITT EGET ANSVAR .....	50
HVEM ELLER HVA GJØR VIRKELIGHETSLITTERATUR? .....	52
Å AVDEKKE VIRKELIGHETEN – OG Å AVSLØRE EN FORFATTER .....	54
<b>KAPITTEL 3: HELGAS METODE</b> .....	<b>57</b>
AVDEKNING OG TILDEKNING #2.....	60
FLERE VERSJONER AV SAMME SAK .....	62
DEN HENSYNSLØSE FORFATTER .....	63
Å DIKTE SEG FREM TIL EN VERSJON SOM ER TIL Å LEVE MED.....	64
DET ANDRE MENNESKET.....	65
<b>KAPITTEL 4: KETILS METODE</b> .....	<b>67</b>
Å TA NOEN UT OG HENTE NOEN INN .....	68
MAKTEN TIL Å DEFINERE.....	70
SMERTE UNNSKYLDER MYE .....	71
MED ÆRLIGHET KOMMER MAN LENGST? .....	73
HAN OG JEG: Å SKILLE FORFATTEREN FRA VERKET .....	75
Å LØSE DET UOPPLØSELIGE .....	80
<b>KAPITTEL 5: SELVFREMSTILLING I LITTERATUREN</b> .....	<b>82</b>
HVA ER EN DIKTER?.....	82
KUNST: KJÆRLIGHET ELLER PROSTITUSJON? .....	85
HVORDAN KAN MAN VIDEREGI EN GAVE SOM IKKE TILHØRER EN SELV?.....	86
HVA SKAL VI MED VIRKELIGHETENS KUNSTNER? .....	88
<b>KAPITTEL 6: AVSLUTNING OG KONKLUSJON</b> .....	<b>93</b>
<b>ETTERORD</b> .....	<b>98</b>
<b>KILDER</b> .....	<b>102</b>
PRIMÆR LITTERATUR .....	102
SEKUNDÆR LITTERATUR .....	102



## Innledning

### Presentasjon av prosjektet

Debatten om «den såkalte virkelighetslitteratur» og forfatteres bruk av eget og andres liv, har vært pågående i Norge det siste tiåret. Å skrive nært virkeligheten og bruke seg selv og menneskene rundt seg, er likevel noe forfattere har gjort bestandig, både i og utenfor Norge. For eksempel kan nevnes forfattere helt tilbake til Francois Rabelais som flittig skapte folkelig komikk av sine venners og bekjentes gjerninger, så vel som lastene til konger og grevskap. Det var Agnar Mykle og saken om romanene *Lasso rundt Fru Luna* og *Sangen om den røde rubin* (Gyldendal Norsk Forlag 1954 og 1956). Det var Tove Ditlevsen som rundhåndet delte ut av erfaringer fra egne ekteskap i både romaner, poesi og «brevkasse». I 2003 var det Hanne Ørstavik som kom i mediens søkelys etter at en av hennes venninner gjorde det kjent at forfatteren hadde latt seg inspirere vel rikelig av hennes liv i romanen *Uke 43* (Aschehoug 2003). Ikke desto mindre var det Karl Ove Knausgård som med sitt storverk, *Min kamp* (Forlaget Oktober 2009-2011) tok diskusjonen til nye høyder: Var det ingen grenser for hva man kunne tillate seg å skrive om seg selv og andre? Hvor langt er det akseptabelt å gå i kunstens og fiksjonens navn? Har de som behandles på denne måten overhodet noe de skulle ha sagt? Den virkelige onkelen til Knausgård forsøkte å problematisere nevøens bruk av sin nære familie gjennom innlegg i avisen, men møtte sterk motstand fra både forlag og lesere, og ikke minst fra forfatteren – eller *nevøen*.

Etter Knausgård sine verk fulgte en rekke andre eksempler. Det var Geir Gulliksens roman *Historie om et ekteskap* (Aschehoug 2015) der hans ekspartner Marianne Bang Hansen, som øyensynlig behandles i romanen, sto frem i media og fortalte hvordan det hadde vært å plutselig kunne lese om seg selv i en roman, og ikke minst hvordan det hadde vært at alle andre kunne gjøre det samme. Dette fraspark kom dog ikke før diskusjonen om Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* var på sitt høyeste høsten 2016. Hvordan kunne det ha seg at Gulliksens ekspartner kom på banen nettopp da? Hadde det kanskje ikke vært mulig for henne før? Var det først da Ingunn Økland, med sine granskende innlegg i Aftenposten, stilte seg kritisk til Vigdis Hjorths metode, at de før så tause levende modeller fant en åpning til å si ifra? Var det først da, at det begynte å skapes et språk for noe de så lenge hadde opplevd var feil?

Det var mange meninger om hvordan man skulle, og særlig *ikke* skulle, lese *Arv og miljø*. Det var mange meninger om litteraturens, og ikke minst forfatternes, handlingsrom. Diskusjonen ble dog tatt til enn nye høyder da Helga Hjorth året etter, i 2017, ga ut romanen *Fri vilje*, et tilsvarende til søsterens *Arv og miljø*. Her åpnet det seg en debatt om sannhet og diktning, hvem som har rett til hvilken historie, og om ettermæle, men ikke minst en debatt om hvilke særskilte rettigheter – om noen – forfatteren har til å overskride grensene for privatlivets fred og å behandle så ømfintlige hentydninger som var tilfelle her, i *fiksjon*, fritt tilgjengelig for enhver.

Senest ga Sandra Lillebø ut romanen *Tingenes tilstand* (Forlaget Oktober 2020) der hun skriver om sin egen oppvekst med en psykisk syk mor. Hun uttaler i et intervju med NRK på spørsmålet om det å skrive om sin egen mor, uten at denne har mulighet for å forsvare seg, at hun «selv synes det er dårlig gjort.» (Vik, NRK Kultur). Flere anmeldere har i omtalen av dette verket påpekt at «debatten om virkelighetslitteratur» er en debatt man bør «heve seg over» når man leser Lillebø sin prosa (Torvund, Klassekampen). Det samme later til å være holdningen når den nye romanen til Vigdis Hjorth *Er mor død*, som jeg i dette masterprosjektet har valgt å bruke, blir omtalt. Kritikerne oppfordrer til at vi legger den debatten som hennes tidligere verker har skapt, på hyllen. Jeg ser dette som litt av et paradoks, siden Hjorth i sistnevnte roman, men også i den tidligere *Lærerinnens sang*, bruker mye plass på nettopp å redegjøre for kunstnerens bruk av virkeligheten og menneskene rundt seg.

Selv om *kritikerne* kanskje helst skulle være debatten foruten, ser det altså likefullt ut til å være spørsmål som opptar *forfatterne*. For de samme overveielser gjør også Ketil Bjørnstad seg gjennom det meste av tredje bind, *Åttitallet*, i serien *Verden som var min*. Kanskje er det som et forsvar for egen praksis? Kanskje er det fordi de synes spørsmålet har oppriktig interesse og verdi – kunstnerisk, så vel som etisk og menneskelig? Uansett er det altså ikke bare de *forurettede* levende modeller som stiller spørsmål ved metodene. Forfatterne er tydeligvis bevisste om egen praksis og føler behov for å meddele seg om den. Jeg vil derfor undersøke, hva de egentlig sier om denne.

I dette arbeidet vil jeg se på, hvordan tre ulike forfattere, Vigdis Hjorth i *Lærerinnens sang* (Cappelen Damm 2018) og *Er mor død* (Cappelen Damm 2020), Ketil Bjørnstad i *Åttitallet*

(Aschehoug 2018) og Helga Hjorth i *Fri vilje* (Kagge Forlag 2017) resonnerer seg frem til å bruke eller ikke gjøre bruk av virkelige omstendigheter og personer i romanene sine.

Som innføring i Vigdis Hjorths romaner, vil jeg først foreta en lesning av hennes essay *Ettertanke etter Handke – Om samfunnets affinitet og ambivalens til sine kunstnere* slik det gjengis i samlingen *Å tale og å tie* (Cappelen Damm 2018).

For å videreføre problemstillinger fremlagt i dette essayet, vil jeg i min lesning av *Lærerinnens sang* benytte meg av den franske filosofen Paul Ricoeurs essay *Hva er en tekst* fra samlingen *Eksistens og hermeneutikk* (Aschehoug 1999). Dette for å se nærmere på det som er kjernen i både Hjorths roman og her omtalte essay – bare sagt på ulike måter - nemlig sammenhengen, eller diskrepansen, mellom språk, liv, diktning og virkelighet.

Jeg kommer dessuten kort til å berøre – av omtale – Ricoeurs narrative modell, for å illustrere poenger om hvordan kunstneren/forfatteren kan skrive seg inn og ut av versjoner av sin egen historie som er til å leve med, for henne. Denne problemstillingen skal nettopp diskuteres videre i en lesning av Vigdis Hjorths siste roman *Er mor død*.

Jeg vil gjennom en lesning av Poul Behrendts *Fra skyggerne af det vi ved* (Rosinante 2019), diskutere hvordan romanen eller dens personer - virkelige som (semi)fiktive - behandles ut ifra den historie og de erfaringene leseren tar med seg inn i lesningen. Her vil jeg diskutere videre noen av de problemstillinger jeg gjennom behandlingen av Hjorths romaner har trukket frem. For å utfordre noen av disse påstandene, vil jeg foreta en lesning av romanen til Helga Hjorth, *Fri vilje* (Kagge Forlag 2017).

For å få et mer nyansert blikk på ulike litterære metoder brukt i virkelighetsnære romaner, har jeg valgt å gjøre en lesning av Ketil Bjørnstads roman *Åttitallet* (Aschehoug 2017) fra serien *Verden som var min*. Til tross for at Bjørnstad i langt mer åpenlys grad skriver om seg selv og andre, enn hva som umiddelbart er tilfellet med Vigdis Hjorth, har Bjørnstads romaner ikke ført til tilnærmelsesvis like mye debatt som det Hjorths romaner har (eller Karl Ove Knausgårds for den saks skyld, selv om de to romanprosjektene i utgangspunkt og form likner på hverandre). Gjennom en analyse av *Åttitallet* vil jeg undersøke hvorfor.

Til slutt vil jeg med utgangspunkt i Arne Melbergs *Selvskrevet. Om selvyframstilling i litteraturen* (Spartacus 2007) forsøke å belyse, men også diskutere, hvorfor så mange forfattere skriver om seg selv og sine nærmeste? Hvorfor leser vi det så gjerne? For å komme dette nærmere vil jeg i min lesning av Melberg, inkludere tekster av Charles Baudelaire fra *Dagbøker* (Oversatt av Tore Stubberud, Valdisholm 1993) samt utdrag fra Agnar Mykles *Brev og annen prosa* (Gyldendal, 1997-98).

## Avgrensning

I mitt arbeide med denne overordnede problemstillingen, har jeg forsøkt å samle inn argumenter som gjerne blir fremført i debatten om virkelighetslitteratur: «Forfattere har gjort dette til alle tider.» «Det er fiksjon, det er kunst, det er ikke virkelighet.» «Det forteller noe allment, og det åpner for erkjennelsesrom som får oss til å tenke over hva det er å være menneske.» «Det er en mulighet for å si alt det vi ellers ikke ville kunne ha sagt.» «Det er viktig, det er modig, det bryter ned tabuer.» «Det er hennes/hans versjon. Ingen har hevd på én sannhet.»

Alle disse argumenter har vist seg å ha flere grener og mange dyptliggende røtter. Noe jeg fortsetter å vende tilbake til i disse undersøkelsene, er spørsmålet om forfatterens intensjon: Hvis hensiktene er gode, forsvarer det da den skade romanene kan forvolde andre? Jeg stusser over, hvordan ikke bare forfatteren selv, men også media, litteraturvitenskapen og kritikerne på hver sine måter, forsvarer - eller gjør forsøk på å forsvare, denne metode. For hvordan kan man være så sikker på andres hensikter? Kan man i det hele tatt stole på sine egne? Her tror jeg det kan ligge mange verdifulle, om ikke svar, så i hvert fall noe å gå videre med i den omfattende diskusjon om grensene mellom fiksjon og virkelighet. Dette er noe som behandles helt konkret av forfatterne selv i de skjønnlitterære verkene som jeg har valgt ut for dette arbeidet.

Jeg ønsker å se på forfatterens rolle og dennes egne tanker om bruken av virkelighetsnært stoff i sine tekster. Romanen *Arv og miljø* hadde kanskje vært opplagt ettersom jeg tar opp Vigdis Hjorths forfatterskap. Det er mange som har stilt seg uforstående til mitt fravalg av dette verk når jeg har snakket om mitt prosjekt. Jeg vil begrunne det således: Først og fremst er ikke den roman interessant for min problemstilling. *Arv og miljø* er interessant som bakgrunn for *Fri vilje*, men Vigdis Hjorth drøfter ikke spørsmål av betydning for de problemstillingene, jeg innledningsvis har skissert, i *Arv og miljø*. Å reflektere over spørsmål om kunstens frihet og kunstnerens ansvar behandler hun først eksplisitt i romanene som kom etter *Fri vilje*. Jeg ønsker dessuten ikke å dømme mellom sant eller usant i dette konkrete tilfellet, det er det i forveien rikelig med dem som har forsøkt. Det jeg derimot ønsker, er å se på hvordan forfatteren selv forsvarer det å bevege seg i dette umiddelbare grenseløse grenseland mellom fakta og fiksjon – bak ulike sjangerbetegnelser som *roman*, *virkelighetslitteratur*, *autofiksjon* og *selvfremstilling*.

Dette handler dessuten ikke utelukkende om «Veras metode» («Vera» jf. Vigdis Hjorths litterære skikkelse slik hun fremstilles i Helga Hjorths roman *Fri vilje*) slik litteraturprofessor Marianne Egeland skrev om i sin omtale av *Fri vilje* i Aftenposten (Egeland, Aftenposten 2017) – om enn jeg kommer til å berøre den. Metoden er jo langt fra unik, og det er nettopp det jeg ønsker å illustrere ved å behandle verk der metodene fremgår mer spesifikt. Kanskje er det lettere å diskutere når forfatterne selv, gjennom skjønnlitterære verk, bidrar til å etablere et språk for debatten. For de verkene jeg har valgt, er særlig eksplisitte i sine uttrykk. Forfatteren eller fortellerens overveielser bak metodene fremgår direkte, men ut ifra vidt forskjellige premisser, intensjoner og forutsetninger. Mens Vigdis Hjorth har vært noe «svevende» i sine utlegninger og på spørsmål om innholdet i *Arv og miljø* er av selvbiografisk karakter eller ikke, går hun mye mer konkret til verks i de etterfølgende romaner som jeg skal gjøre en lesning av.

Hjorths metode står samtidig i kontrast til Ketil Bjørnstad, som har tatt helt andre valg i skrivingen sin. Ut ifra en lesning av romanen *Åttitallet* kan det se ut som han har vært mer bevisst om konsekvensene, og tatt ansvaret på seg i en annen utstrekning - eller kanskje helt har unngått å måtte ta det på seg - enn sin forfatterkollega. Kanskje fordi han har forholdt seg mer distansert og nøktern i sin omgang og ikke på noe tidspunkt fremstår privat?

Jeg tror at noe av det som mangler i denne debatten er konkrete og håndterbare påstander som det kan argumenteres tydelig for og imot. Problemstillingene har en tendens til å sveve bort på en sky av kanskje, kanskje ikke, synsing og forestillinger, fiksjon eller nestenfiksjon.

Til nå er den eneste som konkret har fortalt om hvordan det er å få ens virkelighet behandlet litterært – hvordan det er å måtte tåle å stå modell til et skjønnlitterært prosjekt - Helga Hjorth i romanen *Fri vilje*. Også hun kommer med overveielser om problemstillingene gjennom et skjønnlitterært verk. Romanen er ikke bare et motsvar til den her i prosjektet eliminerte romanen *Arv og miljø*. Argumentene som fremføres er gyldige i en hvilken som helst betraktning eller behandling av romaner som går nær virkeligheten. Derfor har jeg tatt med dette verket, men jeg vil også, på samme måte som med de andre verkene, sette det i perspektiv til motstående argumenter.

Som jeg skrev innledningsvis, er det felles konsensus om at forfattere til alle tider har brukt av seg selv og sitt eget og andres liv i skjønnlitterære verk. Det er da også et velbrukt

argument i diskusjoner om *etikk* i forlengelse av virkelighetsnære verk. Det kan iblant fremstå som om debatten om virkelighetslitteratur, om hva en forfatter kan tillate seg og ikke, går i ring, og at de samme argumenter fremheves om og om igjen. Etter min vurdering er noe av grunnen til denne stagneringen, at man ikke får løst opp disse argumentene, slik at de til tider ender opp som tomme floskler heller enn verifiserbare utmeldinger. Hva betyr det egentlig at forfattere har gjort det til alle tider? Er det et holdbart argument? Kan det brukes til å begrunne hvorfor vi bør eller skal videreføre og akseptere denne praksisen? Det er jo svært mye vi «har gjort bestandig». Det hender også ofte at vi finner ut at det vi har holdt på med bestandig er feil, og så slutter vi med det. At vi har holdt på med noe bestandig, er et argument som i andre sammenhenger ikke kan veie opp for en vurdering av at noe faktisk er feil.

I spissen for mange av disse «argumenter» står gjerne anmeldere, kritikere og litteraturvitere som selv behersker litterære virkemidler, og som malerisk opphøyer verkene som en måte å rettferdiggjøre forfatterens litterære eksperimenter. Problemet er, slik jeg ser det, at ingen ettergår disse maleriske beskrivelsene og undersøker deres gyldighet som argumentasjon. Ord trenger ikke alltid bety noe. I dette prosjektet skal jeg foreta en lesning av Poul Behrendts studie av Karl Ove Knausgårds forfatterskap i *Fra skyggerne af det vi ved* for å illustrere mine utlegninger, men også for å undersøke noen av de litterære termene som Behrendt bruker, og som heller enn å bli en faglig utredning, etter mitt syn blir et forsvar for forfatterens metoder.

Jeg har valgt å se nærmere på en rekke utdrag fra Arne Melbergs verk *Selvskrevet*, fordi han i disse forsøker å forstå hvor denne trangten til å skrive om seg selv kommer fra. Det samme spørsmål har jeg stilt meg. For å overføre Melbergs undersøkelser til faktiske eksempler, vil jeg sidestille utdragene med sitater fra Charles Baudelaire og Agnar Mykle, som før Knausgård og Hjorth satte sitt eget *jeg* i sentrum gjennom sin diktning. Målet er ikke bare å illustrere tidsperspektivet som så mange henviser til, men også demonstrere at de litterære metoder jeg i dette prosjektet fremhever hos de utvalgte forfattere, ikke er noe særegent ved dem.

## Begreps- og metodeavklaring

Mitt hovedformål med dette arbeidet er å undersøke og illustrere hvordan en rekke utvalgte forfattere bruker seg selv og andre som litterær metode. Dette har gjennom tiden og i ulike sammenhenger blitt gitt forskjellige betegnelser: *autofiksjon*, *selvfremstilling*, *selvfortelling*, *autonarrasjon*, *nøkkelroman*, *selvbiografi*, *virkelighetslitteratur* osv. Jeg vil her klarlegge at min oppfatning er at det verken generelt, eller i forhold til min overordnede problemstilling, har noen betydning hva man kaller formen. Det sentrale er innholdets virkning. Om forfatteren betegner sitt verk som *roman* eller *selvbiografi*, om det blir mottatt som en *nøkkel-* eller kanskje *hevnroman*, er ikke det som bør diskuteres så innoverende. Romantradisjonen har allerede vist at forfatteren står fritt til å sprengne de ulike sjangers rammer. Jeg er dessuten med mitt prosjekt ikke så interessert i en diskusjon om litterær metode og sjangerbetegnelser, som jeg er i å drøfte det dette i aller høyeste grad handler om, nemlig etikk: om hvordan mennesker behandler hverandre – uavhengig av sjanger.

Likevel kommer jeg til å trekke frem begrepene *autofiksjon*, *autonarrasjon* og *selvfortelling* i 2. kapittel, der jeg foretar en lesning av Poul Behrendts *Fra skyggerne af det vi ved*. Jeg forholder meg til begrepene slik Behrendt presenterer dem. Jeg har dertil valgt å behandle Behrendts verk i sammenheng med de romaner jeg analyserer og ikke som et særskilt teoretisk verk. Dette fordi jeg ikke ser Behrendts verk som en egen *teori*, men som en metode på linje med en hvilken som helst annen litterær måte, noe jeg skal argumentere for i gjeldende kapittel. I kapitlet «Selvframstilling i litteraturen» forholder jeg meg på samme vis til begrepet *selvframstilling* i den sammenheng det inngår i Arne Melbergs verk av samme navn.

## Oppsummering

Denne oppgave er ikke en diskusjon eller en *avdekning* av hva som er, eller *om* det er sant eller ikke sant det som står i de heri behandlede romaner - hva som er virkelig og hva som er fiksjon. Dette er en analyse av forfatterens egen tilnærming til sine metoder, og et forsøk på å nærme meg en forståelse av forfatterens måte å manøvrere i dette grenseland. Mange har gjort iherdige forsøk på å forsvare disse metoder, men sjeldent avkreves noen desidert forklaring fra forfatteren selv. I mange tilfeller spørres det om sammenfall mellom forfatterens eget liv og det skrevne, men ønsker vi egentlig noe svar? Hvorfor sier vi oss ellers ofte tilfredse med konklusjoner slik den det skal vise seg at Poul Behrendt drar: At det er umulig å vite og derfor heller ikke verd å forsøke å finne ut. Skulle man finne det ut, ville det bryte alle disse kontrakter som Behrendt skriver om, og som mange andre også henviser

til i sin lesning og behandling av forfatterens kunstneriske genistreker. Om enn en del forfattere, blant andre dem jeg har valgt ut i dette prosjektet, faktisk gjør seg tanker og overveielser om sine metoder. Dog skjer det i romaner, i «fiktiv» form, men som det allerede er slått fast, så åpner jo romanen rom vi ellers ikke ville ha hatt tilgang til.

Ut ifra dette premisset vil jeg altså diskutere, hvordan forfatteren forsvarer sin bruk av virkelige hendelser og personer i sine romaner. Heller enn å diskutere hva som er sant og hva som ikke er, heller enn å forsøke å kartlegge virkeligheten, vil jeg gjennom dette prosjektet legge opp til etiske diskusjoner av spørsmål som utspringer av det jeg løpende illustrerer.



## Kapittel 1: Vigdis' metode.

Vigdis Hjorth er en av de nordiske forfattere hvis navn står klart i debatten om virkelighetsnære romaner. Hun har da også utfordret og undersøkt grensene for denne sjanger gjennom et langt forfatterskap. Romanen *Tredje person entall* fra 2008 blir dog til stadighet, av forfatteren selv, betegnet som den mest selvbiografiske. Temaer fra denne roman, som f.eks. det vanskelige forholdet mellom mor og datter, familiestridigheter, behandling av minner – virkelige som falske, og hvordan litteratur og kunst kan være et verktøy i håndteringen av det til tider strevsomme livet, har hun også tatt med seg videre til senere verker.

I *Arv og miljø* fra 2016 handlet det om å ha ulike versjoner av en fortelling. Hovedpersonen Bergljot har én fortelling om sin barndom, og hun forsøker å overbevise familien sin om at den er den riktige. Bergljot har tidligere forsøkt, å formidle sine opplevelser gjennom tale, men språket strekker ikke til for henne. Minnene går ikke opp, og familien lytter ikke. Derfor skriver hun en tekst hun leser høyt for familien – om det hun ikke kan snakke om. Familien lytter dog fortsatt ikke.

I *Lærerinnens sang* fra 2018 undersøkes, hvordan kunsten kan til- eller avsløre de tingene vi, bevisst eller ubevisst, forsøker å skjule – de ting vi kanskje ikke var klar over hadde en betydning, men som i det skjulte øyes søkelys, plutselig får uendelig stor betydning. Denne roman står på mange måter i sterk kontrast til *Arv og miljø*, og det er nærliggende å se den som en kommentar til Helga Hjorths roman *Fri vilje*. Med Vigdis Hjorths egne ord, så handler *Arv og miljø* om å ikke bli lyttet til. Hovedpersonen Bergljot forsøker å overbevise sin familie om at hun ble utsatt for seksuelle overgrep som barn, men de tror henne ikke. Uansett hva hun gjør, vil de ikke lytte til det hun har å si. I *Fri vilje* forklarer Helga Hjorth gjennom hovedpersonen Nina, hvorfor familien ikke vil lytte til det som står i en roman – at de ikke nødvendigvis må lytte, bare fordi det står i en roman. I *Lærerinnens sang* svarer Vigdis på hvorfor det likevel er så viktig å være åpen for det som det blir forsøkt vist oss i en roman eller i annen kunst, hvorfor vi må lytte til de ulike versjoner. Romanens hovedperson, Lotte, endrer seg på bakgrunn av det blikket hun har fått se seg selv gjennom - et blick vist eller beskrevet av en annen, nemlig Tage Bast, kunstneren. Lotte Bøk går med på kunsten sine premisser, er villig til å se det kunstneren vil vise henne, og med det skjer altså det som ikke skjedde i *Fri vilje*. Ikke alle tar automatisk

til seg det kunsten – eller kunstneren, forsøker å vise oss, hvorfor skulle man også det? Men hva er i så fall premissen?

Dette tar Vigdis enda et steg lenger i sin nyeste roman *Er mor død*. Her vender kunstneren Johanna hjem etter å ha bodd i utlandet i mer enn tretti år. I løpet av denne tiden har kontakten med familien hjemme i Norge vært sporadisk. Tausheten begynte da Johanna brøt med det A4-livet som hun følte at hennes foreldre hadde lagt opp for henne, men det ble mer konsekvent da hun stilte ut bildene *Mor og barn 1* og *2*. Familien trodde det var dem hun hadde malt, og de følte seg utstilt og krenket. Selv om Johanna har klart seg selv i mange år, kan hun likevel ikke helt rive seg løs fra moren sin, faktisk langt ifra. Noe fortsetter å gnage i henne, og hun må finne en løsning på det uløselige. Problemet er bare at moren ikke vil snakke med henne. Så for å få endene til å møtes, ser Johanna seg nødsaget til selv å dikte opp både moren og historien om de to.

Hjorth har som sagt flere ganger i forfatterskapet sitt berørt tematikken mor-datter forhold: Hvordan barnet forsøker å rive seg løs fra sin arv, fra morens klamme grep. Men det later til at det likevel er her hun må finne svar: tilbake hos moren og den historien som ser ut til aldri å gå opp.

I min undersøkelse av «Vigdis' metode» har jeg valgt å behandle romanene *Lærerinnens sang* og *Er mor død*, dels fordi den sistnevnte tar trådene fra *Lærerinnens sang* videre – denne grunnideen om at man må lytte til det kunsten eller kunstneren forsøker å vise oss. I *Er mor død* forsøker kunstneren Johanna til de grader å vise familien sin noe, men som så mange ganger før i Hjorths romaner, lytter de ikke. Det som er mer utpreget i denne romanen enn i *Arv og miljø*; som jeg altså, stadig av samme årsak, har fravalgt for dette prosjektet; og som hun vier mer plass her, er tanker om hvorfor familien ikke lytter. Hvilket ansvar kan kunstneren kanskje selv ha? Hvilket ansvar kan de som kjenner seg igjen ha, for at de kjenner seg igjen?

## Å tale og å tie

Som introduksjon til dette kapitlet om de utvalgte romanene av Vigdis Hjorth og hennes litterære metode, vil jeg foreta en lesning av hennes essay *Ettertanke etter Handke - Om samfunnets affinitet og ambivalens til sine kunstnere*, gjengitt i samlingen *Å tale og å tie* (Cappelen Damm 2018). Med referanser til både Bertolt Brecht, Roland Barthes og debatten

om Peter Handkes tildeling av Ibsenprisen i 2014, svarer Hjorth på sitt eget innledende spørsmål: «Hvordan skal samfunnet forholde seg til kunstnere som påfører mennesker ubehag gjennom sitt kunstneriske virke?» (Hjorth 2018: 49). Dette, men kanskje også viktigere: *hvorfor*. Hvorfor skal «samfunnet» bærer over med kunstnerens «destruktive krefter»? Svarer hun på det? Problemstillingene jeg i følgende legger frem, vil jeg ta med videre i lesningen av romanene *Lærerinnens sang* og *Er mor død*.

Jeg har alltid tenkt at det måtte kreve en viss form for mot, det å sette ord på opplevelser og sider ved seg selv som man ikke er direkte stolt av. De sider vi skjuler for andre. Jeg skjønner viktigheten av at det blir satt ord på visse emner. Å skrive om det, kan nettopp være første steg til også å tale om det, kanskje annerledes enn før. På den måten kan vår gjengse oppfatning av *rett og feil* gradvis endre seg – til det bedre, når vi bare innser at det vi trodde var riktig, faktisk er feil. I *Ettertanke etter Handke* behandler Hjorth den kunstneriske trang til å beskrive virkeligheten, og det å bruke seg selv og sine egne erfaringer som nærmeste inspirasjonskilde. Ved å fremlegge sin viten om først Bertolt Brecht, deretter Roland Barthes, Peter Handke, Henrik Ibsen, Jens Bjørneboe og Christian Krohg, forklarer Hjorth hvordan kunstnerne står i front for saker de tror på, og hvilke metoder de bruker for å nå ut til folk. Hvordan de fryktløst *dissekerer* seg selv og sine nærmeste for å finne inn til, eller rekke ut mot, noe som er større enn dem selv. Jeg vet likevel ikke om jeg vil definere Hjorth sin metode som *modig*. Er det kanskje nærmere en nysgjerrighet som kan tendere til det dumdristige? Hjorth skriver:

Kunstneren vet ikke på forhånd om hun vil nå ny erkjennelse eller bidra til endring, men arbeider i håpet om det, og jeg synes, vi skal ha forståelse for at hun ikke underveis forstyrrer seg selv med spekulasjoner om hvordan reaksjonene vil bli, eller hvem som kan komme til å tolke virke eller verk til inntekt for ulike muligens destruktive krefter. (Hjorth 2018: 64)

En kan undres hvorfor noen vil, eller finner det nødvendig å, fortape seg så mye i eget arbeide at de ikke legger merke til at de skader folk rundt seg. Vigdis Hjorth forklarer i sitt essay at diktningen er et forsøk på å bli klokere på seg selv og sine omgivelser. At det er en måte å «få et så realistisk bilde av seg selv som mulig, for slik å nærme seg det allmennmenneskelige.» (Ibid: 56). Å skrive om sine tanker og sine opplevelser av verden og av andre mennesker, er en måte å bearbeide det opplevde på, og senere kanskje også begripe det. Det å skrive, kan være å se det i øynene som man ellers ikke tør å se. Det kan være å vise dem man er uenige med, en annen versjon: å fortelle dem det man ikke tør, eller klarer, å si til dem direkte.

Men spørsmålet om hva, og ikke minst hvem, forfattere kan tillate seg å skrive om under betegnelsen *roman*, er ikke så enkelt å besvare. Hjorth er dog en av de forfattere som gjennom hele sin karriere har utforsket dette. Hun har stilt spørsmål som både provoserer, vekker ubehag og gjør vondt. I sitt essay formulerer hun det slikt: «Det kan være gode grunner til at samfunnet bør møte det kunstverket som vekker uro og ubehag med åpenhet og spørre: Hvorfor gjør det så vondt?» (Ibid: 58). Her kan en dog innvende at det at det kan finnes gode grunner for noe, ikke er et argument, men en antakelse. Hjorth utreder da heller ikke noe med dette «argumentet». Det er noe i retning en floskel, på samme nivå som «forfattere har gjort dette til alle tider.»

I avsnittet der dette sitatet er hentet fra, trekker Hjorth frem en av de viktigste stemmene i den nordiske sedelighetsdebatten på 1880-tallet, nemlig kunstneren Christian Krohg. Med romanen *Albertine* (1886) og maleriet *Albertine i politilegens venteværelse* (1887), som var inspirert av romanen, skapte han stor oppstandelse. Verkene pirket borti fastgrodde oppfatninger om seksualmoral, og ikke minst presenterte de et annerledes perspektiv når det gjaldt den offentlige svartelisting og skambelegning av kvinner som livnærte seg av prostitusjon: Kunne det tenkes at mannen, brukeren av disse ytelsene, også burde stilles til ansvar for det han forlangte og benyttet seg av? Var det kanskje ikke bare kvinnen som skulle stå i front for denne ydmykende rettergang? Dette var spørsmål som gjorde vondt. I dette tilfelle fordi de pekte på noe sant – noe som var feil; noe man ikke ville innrømme, verken for seg selv eller andre; og ikke minst, noe som ville medføre endringer. Endringer som ikke umiddelbart vakte glede hos dem som inntil da hadde sittet med makten: De menn som gjorde bruk av denne ytelsen uten at det påvirket deres verdighet.

I forlengelse av Christian Krohg, lister Hjorth opp en lang rekke andre forfattere som alle har gjort aktiv bruk av seg selv – og ikke minst andre mennesker, for å komme fastlåste konvensjoner til livs. Det er en vakker tanke, dette med forfatterens egen selvpoppofrelse for en større sak. Men man kan også tenke at det å liste opp sine slagferdige forgjengere, er et virkemiddel, en metode hvorved Hjorth forsøker å rettferdiggjøre egen praksis ved å sidestille seg med disse. Christian Krohg påtok seg belastninger; ofret seg for en endring av seksualmoralen og for likestilling mellom kjønnene. Bertolt Brecht, som Hjorth også refererer til, kjempet for sine politiske overbevisninger. Hun refererer til Jens Bjørneboe hvis

fengselsartikler og fengselsroman *Den onde hyrde* (Aschehoug 1960) førte til reformer, og hun implementerer den verdensomspennende debatt om Peter Handke, som like mye som en litterær diskusjon, ble til en debatt om ytringsfrihet og menneskerettigheter. Vigdis Hjorth vil gjerne gjøre plass til denne form for kunstnerisk frihet. Man kan vel ikke annet enn å si seg enig. Men er disse referanser, gjengivelser og sitater, hentet fra betydningsfulle og revolusjonerende forgjengere, egentlig et gyldig forsvar for hennes egen praksis? Hvordan kan det å få det til å gjøre vondt for seg selv og sine nærmeste, forsvares ved at andre mennesker før henne har stått opp for samfunnsmessig viktige saker? Hvordan kan hun med rette sammenlikne disse metodene?

Begivenhetene i en roman, så vel som i andre kunstformer, er bearbeidet. I hvilken grad vet ikke leseren, og det er, kan hende, her et av problemene oppstår: At man som leser, kritiker, medvirkende, eller inspirasjonskilde til romanen, ikke til fulle kan kjenne forfatterens opplevelse av verden eller det problemet som belyses i verket. Når teksten skrives, leses og fortolkes, blir virkeligheten en annen, både i verket og i verden utenfor. Kanskje man *snapper opp* (en vending også den franske filosofen Paul Ricoeur bruker og som jeg skal introdusere i det følgende avsnittet om *Lærerinnens sang*) en linje eller to i det oppdiktete verket, og kjenner det igjen: at det likner på noe man selv har tenkt, følt eller opplevd. Så overfører man mer og mer av innholdet til seg selv, og plutselig forvandles hele verket eller karakteren man kjenner seg igjen i, til en form for virkelighet. Ikke bare for den som leser, kanskje? Kan det være en viss fare for at det også blir slik for forfatteren selv?

I essayet refererer Hjorth til stykket *Forholdsregelen* (*Die Maßnahme* 1930) av Bertolt Brecht. Stykket handler om fire agitatorer på hemmelig oppdrag. En ung kamerat skal hjelpe de fire agitatorene inn i Kina, men ender av medlidenhet og medmenneskelighet med å avsløre dem i stedet, og setter derved liv i fare. For dette må han bøte med livet, hvilket han selv er innforstått med. Han forstår at det er nødvendig for at arbeidet med å utbre revolusjonen kan fortsette. Hjorth forteller om, hvordan man, da stykket ble satt opp, tolket det som om Brecht forsvarte denne handlingen. Hovedpersonens meninger og handlinger ble sammenstilt med forfatterens moral. Forfatteren blir for leseren ett med fortelleren. Det er lett å bli fanget i denne snaren. Særlig hvis forfatteren selv, utenfor verkene sine, slik Hjorth gjerne gjør, driver en form for gjettelek med leseren om hvorvidt det hun skriver er noe hun selv har opplevd eller ikke. Den måten forfatteren gjemmer seg bak et slør av fiksjon på, vekker selvsagt leserens nysgjerrighet. Likevel spør man, av ren anstendighet, ikke mer. Forfatteren har allerede gjort seg sårbar ved å

dele personlige, kanskje private, detaljer. Hun har allerede gitt mer enn nok av seg selv, vi bør utvise beherskelse, ikke grafse i hennes privatliv. Hun får være i fred med sine hemmeligheter.

I essayet refererer Hjorth til Hannah Arendts lesning av Bertolt Brecht. Hun henviser til at Arendt er av den mening at stor litterær kunst kan unnskyldes mye. Heller enn å se på kunstnerens private ugjerninger, bør man forholde seg til hans diktning; hva han derigjennom formidler, bare det og ikke annet. Som også Heming H. Gujord, i sitt essay i *Klassekampen*, *Myten Jens*, siterer Georg Johannesen: «enhver dikter fortjener å bli vurdert ut fra det beste, ikke det dårligste, han har gjort.» (Gujord. 2020). I essayet skriver han om Jens Bjørneboe, og om hvordan verkene hans leses og behandles. Gujord spør om vi må se gjennom fingre med at Bjørneboe som ung ble dømt for voldtekt og at han skrev om det 35 år senere uten å belyse det som et problem, fordi Bjørneboe ellers gjorde så mye annet bra. Gujord kommer her frem til et poeng hentet fra Georg Lukács:

Når Bjørneboe skriv vidare på eigne erfaringar i *Jonas og Frihetens øyeblikk*, gir han eksempel på det som romanteoretikaren Georg Lukács kalla for realismens triumf. Litteraturen blir klokara enn si eiga handling og taler langt utover sjølvinnsikta til forfatteren. Vi kan sjå det som forfatteren ikkje sjølv kunne sjå, om vi då berre ikkje gjer det fatale misgrepet at vi les litteraturen i lys av forfattarens eiga sjølvforståing. Vi må sjå den andre, også når den andre er ulik oss sjølv. (Gujord. 2020).

Dette er det samme argumentet som også Helga Hjorth fremhever og utfordrer i sin roman *Fri vilje* – at vi ikke må forlange av kunstneren at hun også skal være et godt menneske. Hvorfor må vi ikke det? Handler god eller dårlig oppførsel om kontekst?

Det er kanskje likevel noe i dette med å ikke kreve at kunstneren også må være godt menneske. For på den måten kan man komme til å kreve at den personen, eller det litterære jeg, som forfatteren skriver frem, må være den samme som forfatteren er i virkeligheten. Og da oppstår utfordringen slik Vigdis Hjorth også peker på, når hun gjengir Arendt. Hjorth skriver:

Da Brecht var tilbake i Øst-Tyskland og så hvordan folk levde der, ble han så overveldet av virkeligheten at han ikke lenger kunne være dens stemme. Han befant seg i hendelsenes midte, og ble beviset på at det ikke er et bra sted å befinne seg for poeter. Han begynte å lyve, hevder hun [Arendt], og dermed skrive dårlig. (Ibid: 51).

På den andre siden: Hvorfor skulle det ikke være mulig å både lese teksten som tekst, og samtidig vurdere kunstneren som menneske? Må det være enten eller: må man velge mellom forfatteren eller diktningen hennes?

Et annet spørsmål dette sitatet fra Hjorths essay åpner opp for, er om det lar seg gjøre å skrive godt om noe man ikke selv føler eller kjenner til? De fleste følelser er overførbare uavhengig av omstendigheter, men som leser ønsker man jo ikke å føle seg lurt, og da er det vel best at forfatteren bare skriver ut ifra den rette smerten, den eksakte situasjonen? Og kanskje er det også det, at hvis det er *godt nok* skrevet (hva nå det måtte være), så blir grensen mellom hva forfatteren selv har opplevd, føler og mener; og det som karakterene deres opplever, føler og mener; veldig flytende. Det er klart at man vil overføre selvopplevde følelser og tanker til aktuelle litterære situasjoner, fiktive som «virkelige», det har jo forfattere «holdt på med bestandig». Forfatteren må og vil alltid være synlig i sitt verk, på en eller annen måte. Burde denne synligheten også innebære et visst ansvar?

Poetens dårlige oppførsel har vært et problem siden antikken, skriver Arendt, og litteraturhistorien gir henne rett. Hva kan det skyldes? At de vet at deres feilsteg vil bli glemt, bagatellisert eller som Arendt skriver tilgitt med tiden, og derfor gir faen? (Ibid: 60).

I ovenstående sitat spør Hjorth, om det at andre kunstnere – ja kunstnere helt tilbake til antikken, slik Arendt fremhever - har oppført seg dårlig, gjør at kunstnere i all fremtid kan holde på med det samme: Hvorfor er det slik at fordi man skjuler seg bak dette sløret som gjør en *kunstner*, så kan man tillate seg mer enn alle andre? *Kan* man det? Forfatteren forteller kanskje hemmeligheter om oss og seg selv, men det er jo ikke alltid slik at forfatteren dikter dem opp. De fleste hemmeligheter er der i forkant. Hun viderefremidler bare det vi alle sammen allerede vet, men som vi ikke tør si høyt. Hjorth spør:

Hva kan en kunstner tillate seg når hennes virksomhet, i grenselandet mellom litteratur og politikk, påfører andre mennesker sterkt ubehag? Etter grundige overveielser er svaret mitt: Det meste. Selv om jeg ser at det er problematisk, selv om jeg vet det kan ha menneskelige omkostninger. (Ibid 59).

Er Hjorths utsagn et uttrykk for mot eller dumdristighet? På den ene siden: Hadde det aldri vært noen som turte å sette ord på det de er utilfredse med, ville verden være et fryktelig sted for mange. På den andre siden: Det er et ganske farefullt terreng å begi seg ut i når man bruker

skjønnlitteraturen som virkemiddel. For hva skal leseren tro? Hvor stor del av ansvaret kan man tildele forfatteren, og hvor mye er samfunnets ansvar – det samfunnet som kritiseres i verket? Det er, kan hende, her forfatteren vinder sine poeng. Forfatteren skriver jo bare om *virkeligheten*, om oss, slik vi egentlig er fullt klar over at vi er, om ting vi er på det rene med eksisterer, men som vi blir støtt over når vi ser det på skrift? Som jeg gjenga Hjorth i de innledende setninger, så bør vi kanskje heller spørre oss selv: «Hvorfor gjør det så vondt?»

Kan grunnen til at det gjør vondt, være at leseren, eller den litterære modell, i møtet med dette skjønnlitterære verket ikke kan forsvare seg selv, hvis de føler seg rammet? Fordi verkets virkelighet er uforanderlig? Det har blitt en virkelighet som de berørte ikke har noen mulighet for å forklare eller påvirke. Har forfatteren i tillegg en stor stemme, påvirkes de berørte i enda større grad, fordi «virkeligheten» får større utbredelse.

Men forfatterens, eller karakterenes, virkelighet i verket, kan være en oppdiktet frykt eller forestilling om verden. Det kan ikke leseren vite. Slik Hjorth skriver:

Kunstneren kan med kunsthistorien i bakhodet begi seg inn i ukjent og grumset og farlig farvann, ikke i den hensikt å få en plass i den nevnte historie, men i håpet om å finne noe av verdi, for oss alle. Og gjør hun det ikke, er det verst for henne selv. Kan man tenke seg noe mer miserabelt enn et menneske som i forsøket på å skape stor kunst har kommet til å skade både andre og seg selv, men ikke fått det til? (Ibid: 62).

Hva koster det at kunstneren viser sitt *mot*? Det er enkelt å si at kunstneren dissekerer andre for å «finne noe av verdi for oss alle», men når blir offeret for stort, og for hvem? Offeret for kunstneren, offeret for dem som berøres, eller offeret «oss alle»? Hvem bestemmer hvem som skal ofres – for det er jo slett ikke alltid det er seg selv kunstneren ofrer? Og kan vi nå egentlig stole på denne forfatteren sine edle hensikter? I et annet avsnitt utpensler Hjorth *forfatterens* metoder:

Hun bedriver en uopphørlig selvgranskning med fare for å bli selvopptatt og selvhøytidelig, dissekerer sin tankeverden, sitt hjerte og sine kroppslige fornemmelser på måter som kan ligne selvskading eller selvforelskelse, dissekerer sine omgivelser og sine medmennesker på måter som kan minne om mishandling, utsetter seg for alle slags erfaringer og ødeleggende eksperimenter for å få ny innsikt og vinne over diskrepansen mellom liv og språk. (Ibid 56).



Denne formuleringen bringer frem en del spørsmål. I sammenheng med det ovenstående om den heller svake muligheten for å forsvare seg mot et skjønnlitterært verk, finner jeg særlig følgende utsagn interessant: «... måter som kan minne om mishandling.» For kan det hende at det faktisk *er* mishandling å utsette andre for disse litterære eksperimenter?

I en passasje i romanen *Yoga* (POL 2020), sammenligner den franske forfatter Emmanuel Carrère forfatterens bruk av andre mennesker med torturofre som får strøm. Han henviser til en general som etter den algeriske krigen, ble tiltalt for å ha praktisert tortur, herunder å ha satt strømelektroder mot ofrenes tinner, ører; og hos de mannlige ofre; kjønnsdelene. Generalen rettferdiggjorde sine handlinger med en forklaring om at han mellom to onder hadde valgt det minst smertefulle, og at det dessuten ble gjort for å redde masse andre menneskeliv. «En torturists vanlige argument» skriver Carrère.

Generalen la i sin videre forklaring til at denne metode slett ikke var så ille som man ville ha det til: «La preuve, je l'ai essayée sur moi-même», siterer Carrère ham (Carrère 2020: 203). Dette setter Carrère i sammenheng med forskjellen mellom det å skrive om seg selv, og det å skrive om andre. Når man anvender elektroder på seg selv, så vet man når det stopper. Man kan stoppe når man vil, før det virkelig kommer til å gjøre ulidelig vondt. Essensen av tortur er imidlertid at den torturerte nettopp ikke vet når torturen stopper, og hvor mye verre det kommer å bli. Carrère overfører dette til seg selv og sine selvbiografiske romaner:

Pourquoi est-ce que je raconte ça ? Wyatt Mason le comprend très bien, et explique très bien à son lecteur que quelqu'un comme moi qui n'écrit pas de fiction mais des textes autobiographiques dont la première règle est de ne pas mentir, quelqu'un pour qui la littérature est avant tout le lieu où on ne ment pas, se trouve dans deux situations morales très différentes selon qu'il parle de lui-même ou d'autrui. On m'a quelquefois dit qu'il fallait beaucoup de courage pour se peindre, comme je le fais dans mes livres, sous un jour peu flatteur. Ce n'est du courage c'est le courage du général Massu quand il s'applique à lui-même la gégène. Comme lui, j'arrête quand je veux, je dis et traie ce que je veux, c'est moi qui décide où placer le curseur. Alors qu'en écrivant sur les autres on passe ou peut passer du côté de la vraie torture, parce que celui qui écrit a les pleins pouvoirs et celui sur lequel il écrit est à sa merci. (Ibid : 204).

Slik Carrère skriver, er det ikke nødvendigvis modig å fremstille seg selv nådeløst i en roman, for forfatteren vet akkurat, hvor grensen går. Han vet når det tar slutt. Han kan når som helst ta

av elektrodene. Det kan ikke de personene forfatteren «mishandler.» Det er, som Carrère peker på, *to vidt forskjellige moralske situasjoner.*

En annen formulering i sitatet av Vigdis Hjorth som jeg synes det er grunn til å stoppe ved, er hennes utlegning om det å utsette seg selv for «alle slags erfaringer og ødeleggende eksperimenter for å få ny innsikt og vinne over diskrepansen mellom liv og språk.»

Hva innebærer denne frasen– *å vinne over diskrepansen mellom liv og språk?* Jeg synes det er nærliggende å lese det som en utgave av det Hjorth også hevder er prosjektet i *Lærerinnens sang*: å finne ut om det er en sammenheng mellom foreleserens eget liv og hennes undervisning. Stemmer det hun sier, med hvordan hun lever?

Kan det innebære at Hjorth, som kunstner, ikke lever sant nok? Kan det være at hun gjennom sin diktning i realiteten fører et inautentisk liv, fordi det å dikte – heller enn å faktisk leve – er en jakt etter et *språk* for det liv hun gjerne *vil* leve – men som bare er mulig i hennes egen diktning?

Uoverensstemmelsen ligger i hvordan hun skriver at hun lever, eller ønsker at andre skal leve, og hvordan hun og andre faktisk lever. Språket blir det autentiske, mens selve livet blir det inautentiske, selv om det kanskje heller burde være omvendt.

Så hvordan kan hun da vinne over denne diskrepansen: hvordan kan hun leve autentisk gjennom sin kunst? Svaret er at det kan hun ikke. Derfor kan hun heller aldri vinne over diskrepansen mellom liv og språk. Og derfor foregår en evig og smertefull jakt, over et langt forfatterskap, gjennom flere verk.

Hjorth kan med sin metode ikke vinne over diskrepansen. Men er det i det hele tatt det hun vil? Så lenge målet ikke er nådd, er det også en måte å holde fast i sin egen, oppdiktete virkelighet. I virkeligheten slik hun gjerne vil den skal være; i sannheten om at forfatteren kan tillate seg å dissekere alle rundt seg, uten at det får konsekvenser. For hvis hun vinner over diskrepansen, er det da mer å skrive om? Hva er hun da som forfatter?

Vigdis Hjorth bruker gjerne et sitat av den svenske forfatteren Gunnar Ekelöf, når hun skal forklare forfatterens gravearbeid. Jeg spurte henne selv engang om hennes metoder. Hun svarte

meg på epost følgende: «Når forfatteren skriver romaner eller snakker fra en scene søker hun å være så ærlig som mulig, hun prøver å granske sitt hjerte og sine nyrer for å dele det hun finner – til sin leser – som en gave. Hun ønsker å bidra til at verden blir et bedre sted, intet mindre.» Hun så det som sin viktigste oppgave å videreformidle sine egne livsendrende erkjennelser, skrev hun, og kom deretter til Gunnar Ekelöf: «Det som är botten i dig er botten också i andra.»<sup>1</sup> Overvinner Hjorth diskrepansen, finner hun også bunnen i seg selv. Men *er* det noe på bunnen? Hva skal man i det hele tatt på bunnen, er ikke det et veldig kjedelig og mørkt sted?

Hva er «diskrepansen mellom liv og språk»? Er det at vi sier mange ting, og dermed tror at det betyr noe? At noe er *sagt*, er ikke ensbetydende med at det *finnes*. Det kan sies, skrives og oppleves autentisk, men det er ikke det. Det er ord, ikke liv. Men slik Vigdis Hjorth også selv har skrevet i romanen *Snakk til meg* (Cappelen Damm 2010), og som Helga Hjorth gjengir i *Fri vilje*: «Enkelte løgner røper mer om livets smertepunkter enn all verdens uinteressante sannheter.» (Hjorth 2010: 255). *Liv* – er lik hva? *Språk* – er lik *sannhet*?

Kan forfatteren noen gang leve et autentisk liv og vinne over diskrepansen mellom liv og språk, så lenge hun insisterer på å skrive om det? Eller hindrer språket henne i å leve? Er den diskrepansen hun egentlig skal vinne over, diskrepansen mellom virkeligheten og sin egen diktning?

Et annet og bedre spørsmål kunne være: Hvorfor er denne private diskrepansen samfunnsrelevant, og hvorfor overvinne den i full offentlighet? Er det fordi at hvis det brenner i henne, så brenner det også i andre? Er det derfor hun må dissekere sine nærmeste for å vinne over diskrepansen? Kan det sies å være en forsvarlig metode?

Jeg har undret meg over hvorfor noen utsetter seg selv for den smerten som Hjorth beskriver at det er, *bare* for å skrive om det – for å: «finne noe av verdi for oss alle.» Jeg føler meg usikker på om kunsten er et dekke for å oppføre seg upassende og grenseløst; om jeg som leser egentlig blir lurt; eller om det faktisk er noe oppriktig dyptfølt og dyptliggende i kunstneren som driver dette frem, som gjør at det ikke kan holdes tilbake: At det, fordi det finnes allerede – i verden rundt henne - er uunngåelig å ikke gjøre noe med.

---

<sup>1</sup> Fra mailkorrespondanse ml. undertegnet og Vigdis Hjorth, mars 2019

Beveggrunnene for å offentliggjøre en mening eller fornemmelse – i fiktiv form som vel som i alle mulige andre former – kan være mange. Men å kunne «tillate seg det meste» i kampen for «diskrepansen mellom liv og språk», det må det vel være noen rammer for? Spørsmålet er hvilke, og hvordan de skal bygges. Her kan det neppe være snakk om desiderte regler eller lover kunsten bør underlegges, for hva skulle kunsten da bli?

I det følgende vil jeg se på hvordan Hjorth selv, gjennom sine romaner, utforsker denne såkalte «diskrepansen mellom liv og språk.» I *Lærerinnens sang*, som jeg vil ta for meg først, er det Lotte Bøk som møter seg selv i døren, da hun står modell for kunststudenten Tage Bast, hvis prosjekt er å finne ut om det er en sammenheng mellom lærernes liv og undervisning.

### Lærerinnens sang

En av de kanskje mest brukte klisjeene om hva litteraturen kan, og hvorfor vi leser, er den at det kan føles som en trøst å lese om noen som har opplevd det samme som oss selv: Å vite at det er noen som har tenkt de samme tankene, som har hatt de samme følelsene. Det gir, slik jeg tidligere refererte Hjorth og hennes Ekelöf-sitat, en følelse av gjenkjennelighet: en indirekte aksept av vår individuelle opplevelse av verden. Forfatteren er altså en slags nødhjelpsarbeider som uselvvisk deler ut av sitt aller innerste. Som med glede gir sin ene nyre bort, hvis det kan hjelpe en fremmed leser til å oppnå selvinnsikt.

Dette skal vise seg også å være hovedpersonen Lotte Bøk sin ideologi i Vigdis Hjorths roman *Lærerinnens sang*. Lotte Bøk underviser kunststudenter på Kunsthøgskolen og foreleser om Bertolt Brechts stykke *Det gode mennesket i Sezuan*. Lotte er, som var hun et levende eksempel på Brechts budskap, opptatt av en tigger som hver morgen sitter ute foran universitetet. Hun blir rammet av dårlig samvittighet når hun går forbi ham med sin morgenkaffe, og så hun gir ham sine vekslepenger. Det som styrer hennes samvittighet, er dog hvordan hun tar seg ut. Det er den andres blick som styrer hennes handlinger - noe som blir gjennomgående da den unge kunststudenten Tage Bast, overtaler henne til å bli med på sitt prosjekt. Ved å filme utvalgte lærere på kunsthøgskolen, vil han undersøke om det er en sammenheng mellom underviserens liv og dennes undervisning – eller i overført betydning, med Vigdis Hjorths essay in mente: Er det en sammenheng mellom liv og språk?

Tages prosjekt offentliggjøres i form av en film som vises for studenter og ansatte. Han har imidlertid klippet den sammen på en måte, slik at Lotte ikke kjenner igjen det hun opprinnelig

mente å ha gått med på. Idet hun sitter i salen og ser seg selv på Tages opptak, føler hun seg ydmyket, men etter hvert går det opp for henne at hun må endre seg. Hun reiser derfor til Hellas for å sortere sko til flyktninger.

Hjorth utlegger denne fortellingen slik hun gjør det i langt de fleste av sine romaner: Gjennom en tredjepersonsforteller trekkes leseren inn i tilværelsen til Lotte, og i hennes mange resonnementer for og imot Tages prosjekt - i hennes egen indre kamp mot den andres blikk på seg.

Dette er også en viktig metode å trekke frem, når Hjorths forfatterskap undersøkes: Hovedpersonen er i en eller annen utstrekning i strid med verden. Hun må forsøke å forstå denne, men for at hun kan det, må hun forstå seg selv og sine egne handlinger først. I takt med at Hjorth løser opp hovedpersonenes gåter, vinner hun også leserens sympati. For selv om, i dette tilfellet, Lotte, ikke alltid er et *godt menneske* – trass i at hun har feil, er det til slutt henne leseren får forståelse for og med, fordi Lotte går med på fortellingens premisser.

Leseren blir i denne romanen trukket gjennom en langvarig og grundig analyse av Brechts drama *Det gode mennesket i Sezuan*, og det blir, som Hjorth har for vane, henvist til- og indirekte referert fra en lang rekke kunstnere og store tenkere, og på den måte forledes leseren så vel som Lotte Bøks studenter, umiddelbart til å tro at Lotte kommer heldigst ut av dette. Når også forfatteren går grundig til verks og blåser ut med all sin litterære viten, kan det, på samme måte som i essayet *Ettertanke etter Handke*, fort bli til et slør av tom viten som hun legger over det hun ikke vil avsløre for leseren. Men Hjorth bringer dog også tvil inn i sin fortelling om Lotte. Både ved å fremstille henne i en til tider nesten karikert form, men også ved å vise studentenes apatiske tilstedeværelse på Lottes forelesninger. De er ikke overbevist. Det er samtidig dette rom for tvil som gjør karakteren og fortellingen troverdig. Det er en litterær metode. På samme måte som det er en metode for å bli trodd når man forteller en løgn: Hvis man skal lyve godt, må man blande en passe mengde sannhet og løgn. Man må så tvil, for perfeksjon er mistenkeligjørende.

Det jeg særlig vil se på i dette kapittelet, er hva kunstneren kan bruke sin kunst til: Å si eller gjøre det man ellers ikke kan tillate seg? Å servere erkjennelser om seg selv og andre som man ellers ikke ville ha kunnet?

Hjorth undersøker i denne romanen hvordan kunsten kan til- eller avsløre de tingene vi bevisst eller ubevisst forsøker å skjule. De ting vi kanskje ikke er klar over har betydning, men som med det skjulte øye, plutselig får meget stor betydning. I videre lesning av *Lærerinnens sang* vil jeg benytte meg av den franske filosofen Paul Ricoeurs essay *Hva er en tekst*, fra samlingen *Eksistens og hermeneutikk* (Aschehoug 1999), for å legge frem og diskutere en del av Hjorths hovedpoenger eller problemstillinger.

Ricoeurs overordnede prosjekt var å forstå mennesket som et handlende vesen. Han var i særdeleshet opptatt av å sette det hermeneutiske problem inn i en fenomenologisk metode. At Ricoeur bruker en fenomenologisk metode, betyr i denne sammenheng at det er livsverdenen som danner utgangspunktet. I det vi erkjenner; i våre erfaringer, det sansede og det erindrede; er det ikke lenger snakk om et kartesiansk *Cogito* som står adskilt fra den verden det observerer. Individet er heller et levende vesen integrert i sine omgivelser. På den måten blir verden tematisert som meningsfull, og det er dette det handlende mennesket søker, og som her må forstås som å være et handlende vesen: en som søker mening, som for eksempel ved hjelp av språket, gjør verden meningsfull. Slik Ricoeur uttrykker det, er verden åpen for å bli forstått, og dette kan vi forsøke å gjøre ved å skape et språk for det; finne frem til en fortelling om det.

Lotte blir med på Tages prosjekt. Hun er umiddelbart imøtekommende, også selv om hun fort skjønner at det kommer å bli ubehagelig for henne. Hun ønsker, tross frykt, å se. Ikke hva eller hvordan *andre* ser henne, for det ønsker hun å heve seg over. Det hun er interessert i, er hvilke erkjennelser hun kan få om seg selv gjennom *et kunstnerisk blikk*. Samtidig oppstår det en diskrepans, for: «Hun ville selvfølgelig gjerne finne ut på hvilken måte hennes undervisning hang sammen med hennes liv, men hun hadde ikke tro på at det skjedde ved at hun ga seg over til Tage Basts prosjekt hundre prosent.» (Hjorth 2018: 26). Lotte vil på den ene side gjerne være åpen overfor det hun kan få se om seg selv, men er også klar over at det ikke utelukkende kan skapes av Tage, for det går jo ikke an å fange opp virkeligheten?

Lottes utbytte av det hun får vist, vil være en fortolket versjon og ikke *slik det virkelig var*. I forlengelse av dette gjør Lotte seg tanker om, hvordan hun vil forsøke å ikke la seg fange av hvordan hun tror hun må fremstå. Hun vil være så ærlig og lite retusjert som mulig i møtet med Tages kunstneriske blikk, men på den andre siden er hun klar over at det ikke lar seg gjøre: «Skulle hun være ærlig, noe hun ikke ville være i møtet med Tage Bast når det kom til denne saken.» (Ibid: 19.)

Uansett hvordan Lotte kommer til å fremstå, må hun altså gå med på prosjektet hvis hun skal være tro mot sin egen overbevisning – en overbevisning som lener seg mot den Vigdis Hjorth selv skriver frem i det føromtalte essayet *Ettertanke etter Handke*. Her i romanen uttrykkes det gjennom Lotte, slik:

Å skape kunst var ikke en ødeleggende aktivitet – i motsetning til svært mye annen beskjeftigelse. Den møyen som ble spilt i forsøket på å lage avgjørende kunst, var ikke den verste av all den spilte møyen. Og de som spilte sin møye i forsøket på å lage avgjørende kunst, jobbet tross alt med seg selv, var tvunget til kontinuerlig å reflektere over seg selv og sine beveggrunner, ja alle som interesserte seg for kunst og kultur på en seriøs måte, utviklet sin selvrefleksjon. (...) Og det å utvikle sin selvrefleksjon var en god ting. Det var mangelen på selvrefleksjon som gjorde at verden gikk til helvete. (Ibid: 21).

I essayet *Hva er en tekst* skriver Paul Ricoeur:

Denne forskjellen mellom lesehandlingen og dialoghandlingen bekrefter vår hypotese om at skrivningen er en utførelse som kan sammenlignes med talen, og som er talens parallell, en utførelse som erstatter talen, og som på sett og vis snapper den opp. Det er derfor vi kan si at det som kommer til skriften, er diskursen som intensjon om å si noe, og at skriften er en direkte innskriving av denne intensjon. (Ricoeur 1999: 139).

Tekstens funksjon i forhold til talen er altså å *snappe opp talen*, og det er det Tage Bast, ved å filme Lotte, forsøker. Etter hva Lotte får se på den filmen som Tage har produsert – ved hjelp av denne *snappen opp* - innser hun at hun må endre seg.

*Lærerinnens sang* står dermed i sterk kontrast til *Arv og miljø*, eller som en kommentar til *Fri vilje*, slik jeg skrev innledningsvis i dette kapittelet. For Lotte Bøks handlinger står som et motsvar til det som ikke skjer i hverken *Fri vilje* eller *Arv og miljø*: Lotte endrer seg på bakgrunn av det blikket hun ser seg selv - som hun tvinges til å se seg selv – gjennom. Det blikket som er beskrevet av en annen: Kunstneren, Tage Bast. Ingen av dem som Vigdis (eller Bergljot, avhengig av hvordan man behandler romanen) skrev til, eller om, i *Arv og miljø*, endret seg eller fikk en ny oppfatning av seg selv gjennom det *kunstneren* forsøkte å vise dem. Hvis du blir portrettert i kunsten, hvis du kjenner deg selv igjen, er det minste du kan gjøre å lytte – da bør du lytte, synes Vigdis Hjorth å si med denne romanen. For kunstnere kan gi deg innsikter om deg selv du ellers ikke ville ha oppdaget. Det er da dermed også en ganske

optimistisk roman hun her har skrevet: fordi Lotte Bøk går med på kunstneren sine premisser. Og det fører sågar til at hun reiser til Hellas for å sortere sko for flyktninger, og derved bidra til å gjøre verden til et litt bedre sted.

Ricoeur skriver at: «teksten er en diskurs som festes i skrift. Det som festes i skrift er altså en diskurs som man gjerne kunne ha fremført muntlig, men som man skriver nettopp, fordi man ikke fremfører den muntlig.» (Ricoeur 1999: 138). Egentlig er det vel litt av en dobbellogikk i denne setningen, men det må nettopp skrives, fordi det ikke er *mulig* å fremføre det muntlig. I *Arv og miljø* er det ikke mulig for Bergljot å si det hun vil. Derfor skriver hun det. (I brev, mens forfatteren Vigdis skriver roman.) Men hva gjør det da – å skrive det? Hvorfor *måtte* hun skrive det? Kanskje fordi det, med Ricoeur sin teori in mente, blir mer gyldig når det skrives? Man tvinges til å forholde seg til det som står.

«Teksten blir tekst idet den ikke nøyer seg med å transkribere forutgående tale, men direkte skriver det diskursen vil si», skriver Ricoeur. (Ibid: 139). Tekst er altså tekst, fordi det samme ikke kan sies. Teksten *snapper opp talen*. Når man skaper et språk for sine (eller andres) handlinger, fyller man det samtidig med mening. Men også tekst kommer i mange ulike former. Det kan være spekket med virkemidler så som henvisninger til filosofer og andre forfattere, det kan være et sterkt patosbelagt språk, en fortellerposisjon som brukes til å skape troverdighet etc. – alt sammen ting som preger hvordan talen eller skriften *snappes opp*.

Hertil kan legges Ricoeur sin teori om historiefortelling. Han beskriver i sitt verk *Time and Narrative* (Chicago Press 1984) en narrativ modell som enkelt fortalt går ut på at man må fortelle historien om seg selv om og om igjen, helt til man finner frem til en versjon som er til å leve med. Her kan Hjorth nok en gang brukes som eksempel. En litt bredere, men ikke nødvendigvis særlig dyp lesning av forfatterskapet hennes, vil fort avsløre at det er det samme materialet, de samme fortellingene som går igjen. Også Poul Behrendt er inne på samme poeng i *Fra skyggerne af det vi ved* som jeg skal behandle senere. Han skriver bl.a.: «Problemet var bare, at det ikke forholder sig helt så enkelt med Vigdis Hjorths forfatterskab. Blandt hendes sytten romaner for voksne har mange af hovedpersonerne forhistorie(r) tilfælles med hinanden. Og med forfatteren. Med store indbyrdes variabler.» (Behrendt 2019: 296). Det er de samme grunnleggende tema og elementer Hjorth behandler. Det er det samme hun forsøker å få til å gå opp: Gjennom skriften forsøker hun å komme frem til en erkjennelse, å finne et språk for sin verden og dermed å handle, slik hun selv beskriver det i essayet jeg innledningsvis behandlet.



Heri oppstår en problematikk, hvis man følger teorien til Ricoeur. For er det da ikke fare for at disse *erkjennelser* blir mer og mer konstruerte? Hjorth belyser dette selv i romanen *Leve posthornet!* (Cappelen Damm 2012), om enn i romanens sammenheng, med humor. Hovedpersonen Ellinor finner igjen en ti år gammel dagbok og blir lei av det hun leser: «Navnene kunne byttes ut, datoene byttes om, ingen bevegelse, ingen sammenheng, ingen glede, bare lede; pengene, brunfargen, sladderer, maten, jeg kunne like gjerne skrevet *man* som *jeg*. Og nå var det annerledes, det hadde hjulpet å bli eldre?» Og hva skal hun gjøre med dette?: «Kjøpe en dagbok og skrive noe annet? Dikte opp alvor og viktige hendelser [...]» (Hjorth 2010: 07). Hvis det stemmer det Ricoeur sier, at man kan fortelle historien om seg selv om og om igjen, til man finner en versjon som er til å leve med, så kan man vel nettopp bare skrive seg selv og de personer som inngår i fortellingen, frem inntil de agerer slik man gjerne vil at de skal for å få sin egen fortelling til å gå opp? Slik det også blir tydelig for Lotte, da hun ser filmen til Tage. Hvordan han har klippet sammen opptakene, slik at det slutt blir en film som formidler akkurat den fortellingen *han* gjerne vil fortelle – om henne:

Opprinnelig hadde han tenkt å lage en film om hvordan undervisning og liv hang sammen sa han, hos fem av Kunsthøgskolens lærere. Men etter hvert som prosjektet skred fram, tok det en litt annen retning. (...) Så hadde han klippet ganske freidig i hennes forelesninger om *Det gode mennesket i Sezuan*, syntes hun, før han lot henne holde en pause – mye lenger på filmen enn i virkeligheten som det heter, Lotte kunne aldri tenkt seg at hun hadde holdt en så lang kunstpause. (Ibid: 167).

Med skriften, eller med språket i det hele tatt, er det da ikke en fare for; særlig når kunstneren beveger seg så nært virkeligheten, som det er tilfellet med Hjorth; at våre erfaringer blir mer og mer konstruerte, ikke bare ved å skrive om det, men også ved å lese om det?

Lesningens funksjon er nettopp også en del av essayet til Ricoeur. Det som skrives krever lesning for å få liv eller gyldighet, men det er stor forskjell på hvem som leser det skrevne. Det skrevne endrer seg for hver gang det blir lest, avhengig av hvem som leser. Dette gjelder kanskje også for talen: hvem som lytter og hvordan ordene tolkes? Men det som utgjør forskjellen er at denne tolkningen er lettere å foreta når ordene er skrevet ned, for da er de fanget. Teksten er, slik Ricoeur skriver det: «udødelig, motsatt både forfatter og leser.» (Ricoeur: 139.)

«Det skrevne endres i kraft med vårt forhold til forfatteren,» fortsetter Ricoeur. Jeg kan for eksempel lese Hjorths roman ut ifra mine egne erfaringer, mitt forhold til forfatteren, hva jeg vet om henne, hva jeg har lest tidligere etc., men Ricoeurs poeng er her at: «Først når forfatteren ikke kan svare – når det ingen dialog er – kan teksten bli fullstendig.» (Ibid: 139.) Mener han da at dialogen, altså den virkelige samtalen om verket, forstyrrer tekstens fullstendighet? Hvis det er tilfellet, det er i hvert fall slik jeg leser ham, er det kanskje et godt poeng i forhold til debatten om Hjorths virkelighetsnære forfatterskap: Trådene som blir trukket til virkeligheten – av forfatteren selv så vel som leseren, anmelderne og hennes *modeller* - forstyrrer *kunsten* og språket i å handle.

I teksten forandres jo diskursen, slik Ricoeur skriver. Dette er mulig fordi det *er skrevet*. I *talen* er det motsatt. Der vil man, med Ricoeur sine ord, kunne: «vende seg mot den reelle referansen, nemlig det man taler om og dermed vil referansen dø i utpekelsen.» (Ibid: 141). Kanskje det er derfor at det er så fristende å skrive så nært virkeligheten – å ta for seg både fiksjon og fakta og blande det sammen etter eget forgodtbefinnende? Ved å skrive en roman i stedet for å tale, unngår Vigdis Hjorth at hennes versjon *dør i utpekelsen*. På denne måten kan hun rolig bevege seg på begge sider av fakta og fiksjon og samtidig *overleve*.

Ricoeur betegner litteraturen som en: «Nesten-verdens tildekning av den kontekstuelle verden.» (Ibid: 141). Det er kanskje det denne realistiske litteraturen kan? Spre *sannheter* – om oss, om verden – som ikke kommer å dø i utpekelsen, fordi den er stadfestet i ord, eller i en film slik den Tage lager om Lotte. Både Lotte og de øvrige seere tvinges til å forholde seg til den, og det er kanskje i dette at kunstnerens makt finnes?

Etter at Lotte har sett filmen til Tage Bast, etter hun har erkjent at hun må gjøre noe med seg selv og har reist til Hellas, får hun dette innfall: «Om natten mens hun fremdeles drømte, men samtidig var i stand til å registrere at en hane gol og en løshund bjeffet, kom det en regle til henne. Jeg er begge, jeg er begge! Vi er harer, vi er ender, vi har språk og vi har hender, synåler og slegge.» (Hjorth: 225). Men etter hvert som hun forsøker å bruke alle disse nye erfaringene til noe, finner hun ut at språket svikter: «Laila May passer henne opp og spør om hvordan hun har det, om hun vil snakke litt, foreslår at de setter seg på kontoret hennes for å ta en prat. Jo da, sier Lotte, men rister på hodet, for det er ikke til å forklare, ikke heller på rim.» (Ibid: 233). Lotte har enda ingen ny fortelling om seg selv, men på slutten blir det klart at hun likevel skal ta fatt der hun begynte sist og der hun slapp: med Brecht, med fortellingen om *Det gode*

*mennesket i Sezuan*. Hun gjør det fordi det er den fortellingen hun kan, men den passer altså ikke lenger, ikke til den nye versjonen av henne. Den passer ikke med den fortellingen hun gjerne vil finne frem til, så da må hun ta fatt med Brecht på nytt – inntil begge historier passer inn i hverandre.

I *Lærerinnens sang* går Lotte Bøk med på kunstens premisser. Derfor er det blitt en optimistisk fortelling. Det er vel ingen grunn til videre spørsmål her? Men hva hvis Vigdis hadde skrevet en roman der karakterene *ikke* går med på kunstneren sine premisser, slik hennes søster Helga for eksempel gjør det i sin roman? Da ville det virkelig blitt grunn til spørsmål. Dette er også noe den tidligere nevnte Poul Behrendt, er inne på i sin optikk av litteraturens levende modellens fremferd i virkeligheten. Denne siste problemstillingen vil jeg derfor vende tilbake til senere. For det finnes jo noen som ikke automatisk gjør slik kunsten eller kunstneren forsøker å vise oss, og hvorfor skal man det? Hva blir da premissen?

### Er mor død

Dette med premisser later til å være en gjenganger også i Vigdis Hjorths nyeste roman *Er mor død*. Her er det kunstneren Johanna som etter ikke å ha gått med på foreldrenes premisser har stått utenfor familien i mer enn tretti år. Nå vil Johanna forsøke å, om ikke få kontakt, så i hvert fall forstå, hva som gikk galt den gangen.

I *Er mor død* dras leseren med en nærmest manisk energi inn i fortellingen om Johanna: Kunstneren som etter mange år i utlandet vender hjem til barndomsbyen for å sette opp en retrospektiv utstilling av et par før omdiskuterte malerier. Synsvinkelen er gjennom hele romanen lagt hos Johanna, som i førsteperson forteller om sin oppvekst med en utilregnelig mor og en streng og fraværende far. Allerede fra en begynnelse er det tydelig, hvem leseren skal være på lag med. Johannas desperate telefonoppringning til moren og hennes kvernende resonnementer i etterkant vitner om et menneske i oppløsning:

Jeg hadde nesten ikke sovet om natten på grunn av den oppringningen og var glad jeg hadde en avtale om morgen og at den var med Fred, jeg var så skjelven. Jeg skammet meg over at jeg hadde ringt mor. Det var ikke lov, og likevel gjorde jeg det. Overtrådte et forbud jeg hadde gitt meg selv, og et forbud som var gitt meg. Hun tok da heller ikke telefonen. Pipene kom straks, det ble trykket på knappen for avvis. Og likevel ringte jeg om igjen. Hvorfor? Vet ikke.

Hva ville jeg ha ut av det? Vet ikke. Og hvorfor denne lammende skammen? (Hjorth 2020: 08).

Hvem er det som har ødelagt henne? Hvem har sagt hun ikke kan ringe sin egen mor? Bør man føle skam over å ringe sin mor? Det blir fort tydelig at det ikke er noen alminnelig mor-datter relasjon det her er snakk om, men fordi leseren ikke på noe tidspunkt blir presentert for annet enn Johannas maniske fantasier om sin familie, er det heller ikke noe for leseren å så tvil om. For det er mye leseren ikke kan vite, fordi Johanna heller ikke vet. Johanna gjør seg mange forestillinger om, hva moren må tenke og føle, men hun vet det faktisk ikke. Hun dikter det opp. Derfor kan også leseren bare forholde seg til det Johanna forteller. Og fordi hun forteller det på en så inngående og heseblesende måte, blir det ikke plass for leseren til å stoppe opp og stille spørsmål ved Johannas versjon. Hjorth haster gjennom fortellingen uten å trekke pusten, med både tydelige formulerings- og skrivefeil. Dette blir dog bare et ekstra virkemiddel for å få frem, *hvor* mye det brenner i Johanna, samtidig som det heller ikke blir tid for leseren til å tenke over eventuelle spørsmål eller feilslutninger. Man må som leser gå med på Johannas mani for ikke at Hjorths prosjekt skal bli distanserende.

Den måten Johanna gjennom tilbakeblikk til barndommen fremstiller moren på, gir heller ikke umiddelbart grunn for leseren til å sympatisere med moren. For hvilken mor er man, hvis ikke man vil snakke med sitt eget barn? Det er et spørsmål Johanna stiller flere ganger og dermed innprenter i leseren. Som et ytterligere virkemiddel til å slå fast overfor leseren hva som er på spill, formulerer Hjorth korte avsnitt med slående setninger for å fremheve grusomhetene: «De er begge på så stor avstand at jeg ikke er i stand til å se dem, jeg plasserer i stedet et par spøkelses på det stedet jeg innbiller meg at de er, det er det unheimliche.» (Ibid: 50). Etter ordet *unheimliche*, står resten av siden *uhyggelig* tom.

Det er noe med relasjonen mellom mor og barn som Hjorth tydelig spiller på i denne fortellingen, eller rettere sagt maktforholdet. Johanna er det utstøtte barnet. Selv om hun er en godt voksen kvinne, bruker hun mange formuleringer som vitner om at hun i relasjonen til sin mor ikke er annet enn et lite barn. Bare det å ringe henne, noe hun vet ikke er lov, gir assosiasjoner til et grensesøkende barn som har fått vite at kokeplaten er varm, men som likevel *må* ta på den. Eller sett fra den andre vinkelen: Den voksne som for å fastslå maktfordelingen, pålegger barnet et forbud og barnet kan ikke annet enn å underkaste seg. Denne spesielle mor-

barn relasjonen, virkemidlene Hjorth bruker, og ikke minst *hva* hun bruker dem til, vil jeg i følgende gå nærmere inn i.

Johanna har erkjent - eller forsøker å gå med på den premiss - at hun har gjort noe utilgivelig. Hun har stilt ut bilder av en mor og et barn. Johannas egen mor tror det er henne Johanna har avbildet, og mener at det er hensynsløst, respektløst og utilgivelig. Johanna mener det er noe moren ikke forstår, men vet samtidig også at det er noe hun ikke selv forstår, så det vil hun forsøke å finne ut. For å finne det ut, må hun snakke med moren.

Men moren vil ikke snakke med Johanna. Eller kanskje vil hun? Kanskje er det ikke moren, men Johannas yngre søster, Ruth, som forhindrer kontakten. For Johanna kan ikke forestille seg, at denne utestengningen kommer fra moren selv: Hvordan kan en mor avvise sitt barn på den måten? Kanskje er det Ruth som har diktet opp en enda verre fortelling om Johanna. Kanskje Ruth også forteller seg selv historier, slik Johanna gjør når hun dikter om moren og søsteren.

Men hvorfor hadde jeg blitt så lite omtenkstom, så lite elskelig? Ingen spør for ikke å ødelegge stemningen. Å forstå dypt er ikke min mors og hennes venniners sak. De vet at hun ikke lenger sender bursdagshilsen til sitt barnebarn, sønnen min, men det er min skyld.

Mor, jeg dikter deg opp med ord. (Ibid: 92).

Det er selvfølgelig større sannsynlighet for at fortellingen går opp, hvis man dikter den selv. Det er vel, for å gå tilbake til Ricoeur, det vi alle forsøker – hva enten det er gjennom romaner, dikt, malerier, eller faktiske samtaler – å finne frem til en historie om oss selv som er til å leve med. Eller for å vende tilbake til Vigdis Hjorths utmelding om «diskrepansen mellom liv og språk»: Når forfatteren unngår å overskride denne diskrepansen, kan det da være et mål å heller finne stadig nye historier som absolutt ikke er til å leve med, men som er desto bedre å skrive om? Slik jeg tidligere har vært inne på, kan målet jo også være å leve *autentisk*, ikke nødvendigvis i livet, men i språket?

I tilfeller hvor Johanna kommer på tanker som kan rettfærdiggjøre morens handlinger, etterfølges resonnementene straks av et spørsmålstejn. De blir ikke et statement, slik det er tilfellet, når hun husker tilbake på noe moren *har* gjort og sagt, noe som viser omfanget av alt

som er galt med mor, *at* det er noe galt med mor. I disse tilfellene er det ikke et spørsmål, men en konstatering. Johanna dikter opp moren sin, det er selvfølgelig romanens premiss. Hun kan faktisk ikke vite, hva moren har tenkt eller følt, men denne tvilen som forsiktig hentydes, blir hver gang dette spørsmålstegnet dukker opp, til Johannas egen fordel. For med spørsmålstegnet, med alt det vi ikke kan eller noen gang vil få vite, kan Johanna dikte videre på historien om sin dårlige mor, inntil den passer med en versjon som er til å leve med – for henne. Slik Hjorth beskriver det her:

Å overskride terskelen til en skjult verden som befinner seg i denne verden, den usynlige overgangen mellom det vi forstår og det vi ikke kan forstå, opplevelsen av å krysse en grense, det fortregtes tilbakekomst som forandrer landskapet, den avgjørende brikken du har ant at mangler dukker opp og bildet ser annerledes opplyst ut og du må orientere deg på nytt i det som er gammelt. (Ibid: 297).

Johanna mener det er noe både moren og søsteren fortrenger, og hun forsøker å grave i historiene deres for å finne ut hva det er – i de historiene hun selv har om dem. Kanskje for å hjelpe dem, for de må se det fortregte i øynene, de må vedkjenne seg smerten, og det er det som blir det sentrale i denne romanen. Her spinner Hjorth tråden videre fra både *Lærerinnens sang*, men også det hun skriver om i essayet *Ettertanke etter Handke*, som jeg tidligere var inne på: Når vi merker at det gjør vondt, må vi i stedet for å snu oss bort, spørre *hvorfor* det gjør så vondt. Og med det kan Johanna altså hjelpe. Hun kan fortelle moren og søsteren sin hvorfor det gjør så vondt når de ser på bildet hun har malt. For hun er en som reflekterer, analyserer og bearbeider – gjennom kunsten: «Jeg tegnet småbruket i bakgrunnen, mor ønsket seg den respekten av meg hun ikke hadde fått av andre, så det ikke selv, hadde blinde flekker, det tegnet jeg, det jeg ante, det jeg uklart følte.» (Ibid: 215).

Allerede som barn malte Johanna det hun ante, uklart følte, men ikke til alles fornøyelse. Hun minnes en episode der hun, i skolen, skulle tegne huset de bodde i. Hun tegnet bl.a. en katt på trappen, også selv om de ikke hadde noen katt. Faren kastet bort tegningen: Det er ikke slik *huset deres* ser ut. Hun lyver, hun forholder seg ikke til virkeligheten. Hvis Johanna skal tegne familien sin, må hun tegne dem slik de faktisk er, ikke slik Johanna *ser* dem. Men hvordan gjør man det, og hva skal man bruke det til? Man kan spørre seg hva Johanna skal med en tegning av huset som ikke er *sann*, hvis poenget til læreren var at de skulle lære om hvor de forskjellige bodde. Ville Johanna kanskje gjøre seg litt mer interessant enn hun var ved å tegne inn en katt

de ikke hadde? Den voldsomme måten faren her reagerer på virker også veldig lite sannsynlig. Det virker som om det for forfatteren selv brenner mer bak denne *avvisningen*, enn hva som er tilfellet hos Johanna.

Johanna tegner som barn også et bilde av moren sin. Moren får se hvordan hun ser ut gjennom barnet sine øyne, men det stemmer ikke overens med det bildet hun har av seg selv, selvsagt ikke, det hadde vært rart, men moren vil ikke konfronteres med dette synet. Men også her får leseren kun Johannas ord for hvordan moren reagerte da hun så tegningen: Johannas voksne erindring om hvordan hun som barn opplevde morens reaksjon. Altså, en svært utroverdig gjengivelse, men likevel utrolig intens. Så intens at leseren ikke kommer på å stille spørsmål. Hvem stiller spørsmål ved det barnet har sett?

Johanna tegner alt det skjulte, men så er det vel også en grunn til at vi ønsker å holde visse ting for oss selv. Er ikke det lov? Men Johanna går altså rundt med tegningene sine som en faretruende sannsigerske, og familien reagerer ved å ta avstand. De vil ikke ha en sånn, en som pirker bort i alt det de forsøker å feie inn under teppet:

Jeg har ikke hatt lov til å se det jeg har sett. Jeg har forbrutt meg, jeg er den uvelkomne, uvedkommende trettende til bords som det ikke er kinesisk kopp til, og likevel går jeg ikke, for lidelsen er en lenke som bringer den magiske vellyst lykken aldri kan skjenke. (Ibid: 200).

Som barn knuser Johanna en kinesisk porselens kopp og forsøker å skjule det for foreldrene. Den er et arvestykke fra farens familie. Hun vet at han kommer å bli sint. Han er i forveien så rikelig sint på Johanna, han syns hun er umulig nok som det er. Derfor gjemmer Johanna skårene under madrassen i sengen, men etter noen dager vet hun at moren har funnet det ut. Johanna vet at moren vet – om *hendelsen*, slik Johanna her så dramatisk betegner det som – og moren vet at Johanna vet at hun vet. Slik sitter de begge i felles taushet og tier ihjel *hendelsen*. Selv om *hendelsen* er av noe mer uskyldig karakter i denne roman, er det tydelige tråder til *hendelsen* i *Arv og miljø*, som også ble fortiet. Tematikken går igjen, om enn i en ny innpakning. Som jeg skrev innledningsvis, er det ikke min agenda å grave i den saken. Jeg nevner det kun, fordi også dette vitner om Hjorths metode: Å gjenta *hendelsen* inntil den fremstår så tydelig at den blir troverdig og passer inn i den øvrige fortellingen. I *Arv og miljø* var *hendelsen* gjemt i uklare minner om en «knust fem-åring». I *Er mor død* er det knuste skår under barnets madrass.

Hvilke overveielser gjør så kunstneren selv om følgene av personfremstillende kunst? I denne romanen svarer *kunstneren* på tiltale:

Bildene hadde gjort lykke i Tyskland, Canada, Japan og ingen som hadde skrevet om dem hadde nevnt at moren måtte være modellert over kunstnerens mor, det var moren som generell størrelse som var motivet og som mange derfor kunne forholde seg til, for når du skaper noe ut fra egne betingelser, kan det vise seg å ha gjenklang i mange. (Ibid: 74.)

Hva er egentlig kunstens rolle? Hvordan blir den et talerør for alt det vonde? Hvori består kunstnerens rett til å gjøre slik hun gjør, og hvordan ser hun selv på det? Disse spørsmålene besvarer Hjorth gjennom Johanna, samtidig som hun fortsatt etterlater mye til diskusjon:

Kunstneren forholder seg ikke til virkeligheten som sådan, men til det som er kunstnerisk interessant. Virkeligheten er innkjøp av vaskepulver og dopapir, bussbilletter, regninger, tannpuss og treg mage, å sette inn i og ta ut av oppvaskmaskinen, virkeligheten er uinteressant, sannheten er interessant, men vanskelig å gripe, sirkle inn, å nå. Verkets forhold til virkeligheten er uinteressant, verkets forhold til sannheten er avgjørende, verkets sannhetsverdi ligger ikke i dets forhold til den såkalte virkeligheten, men i den virkning den har på tilskueren. (Ibid: 275.)

Her er det mye å ta tak i. Hva er kunstnerisk interessant? Det er det som gjør vondt. Hvorfor gjør det vondt? Fordi det er sant. Men er det virkelig? Det er ikke så viktig. Det som er viktig er å finne inn til sannheten om hvorfor det gjør vondt og så stille det ut, slik at tilskueren kan se det, merke det, pine. Det er ikke interessant å høre om moren sin tur på butikken. Det er interessant å høre om moren som låser seg inn på badet for å kutte seg i armen. Og det finnes en grund til at vi må illustrere smerten. Fordi i smerten finnes det noe å være felles om: «Vi deler vilkår,» skriver Hjorth. (Ibid: 262.) «Det som er botten i dig är botten också i andra,» slik hun siterte Gunnar Ekelöf.

«Vi er alle fortapte til en tilværelse det ikke er noen opplagt mening med eller mål for,» skriver Hjorth videre (Ibid: 262). Å grave i smerten, vår egen eller andres, er en måte å komme i dybden, ned til bunnen. For på bunnen ligger det kanskje en snert av mening, noe vi kan tilføye vår tilværelse og ende opp mindre fortapte? Vi finner ned til bunnen sammen med denne *andre*.



Er det så viktig om det er virkelig da? Nei. Virkeligheten er kjedelig, så kunstneren krydrer virkeligheten med en passe mengde fiksjon slik at det blir verd å skrive om, så det gjennom diktningen går opp. Kunstneren krydrer eller lever inntil det smaker slik hun vil det skal smake: vondt. Men det gjør ikke noe at det smaker litt vondt, for etterpå blir vi jo så mye klokere. Altså, hvis vi er villige til å spise det kunstneren serverer for oss.

Johanna beskriver dette med et minne hun har fra da hun første gang så Henrik Ibsens drama *Vildanden*: «Våren før den hete sommeren så jeg *Vildanden* på teater, og det kjentes som om livsløgnen ble tatt fra meg.» (Ibid: 116). Hun kjenner at selve opplevelsen er vond – å få plasteret revet av er smertefullt, men: «Jeg forsto Gregers Werles lyst til å rive sløret vekk så folk fikk se hvilket landskap de i realiteten befant seg i og dermed få muligheten til å forandre sitt liv.» (Ibid: 116.) I *Vildanden* er de også tretten til bords, det samme antall kopper som Johannas mor har stående i skapet. Også i *Vildanden* kommer et barn, Gregers, hjem etter mange år i utlandet. Gregers er den som har som mål å avsløre livsløgnen til gjennomsnittsmenneskene. I stykket snakkes det om loftet hvor vildanden befinner seg, og som er livsløgnen til dem alle. Kanskje også romanen som sjanger kan sammenlignes med det loftet? Kanskje kunstens storhet, med Ricoeurs teori om narrativer in mente, er en livsløgn for kunstnerne, og hvis man tar livsløgnen fra en gjennomsnittskunstner, så tar man livsgleden fra henne med det samme?

Johanna forestiller seg hvordan moren hennes kunne ha levd et helt annet liv, hvis bare hun hadde villet se det Johanna innbilder seg å kunne se. For hun er overbevist om at moren må ha hatt det vondt, at moren *har* det vondt, slik hun selv har det vondt. Johanna vil at moren skal lytte til det Johanna har å si henne, at hun skal gå med på den premiss:

Hvis jeg kunne få henne til å lytte til og på en eller annen måte anerkjenne historien min, så ville ikke et nytt liv være mulig, til det er vi for gamle, men kanskje en slags fred. En demping av det jeg forestiller meg er hennes uopphørlige indre bebreidelser mot meg, som må være slitsomme også for henne; utakknemlig, illojal, oppmerksomhetssyk, kynisk. (Ibid: 115).

Så hvorfor vil ikke moren se det kunstneren forsøker å vise henne? Kanskje fordi at for moren er ikke Johanna kunstner, men et familiemedlem, hun er hennes datter. Hvorfor ser moren på Johanna sine bilder med motstand, fornektelse og avvisning? Jo, for de likner på henne, men de *er* ikke henne. Men er det dét Johanna har ment, da? må vi spørre. At bildene *er* moren hennes?

«Hun stoler ikke på meg, tror kanskje jeg er ute etter et motiv, at jeg straks etter et møte vil male henne ufordelaktig og stille ut bildet på den retrospektive, men det er jo ikke slik jeg arbeider!» Slik tenker Johanna om egen praksis. (Ibid: 241). Tidligere i fortellingen beretter hun dog om et møte med en eldre dame som skal med toget. Hun vet ikke i hvilken retning, så Johanna forteller henne. Etterpå forestiller Johanna seg hvor damen skal. Kanskje til legen? Ruth følger moren til legen, tenker Johanna, hun gjør sikkert det, eller barna til Ruth følger mormoren sin til legen, det er slikt man gjør. Hun ser dette for seg: Ruth som følger mor til legen. Hun vil male barnet som følger moren til legen. Det skal hete *Mor og barn 3*.

Riktig nok, slik Johanna resonnerer seg frem til, er det ikke en direkte gjengivelse. Det er et bilde mikset sammen av ulike syn, opplevelser, forestillinger og tanker. Likevel skjønner man at det kan herske tvil om kunstnerens hensikter og ikke minst metoder. For hun sitter jo der og får tankerne i gang, skapt av det virkelige, kjedelige livet, og har frie tøyler til å dikte videre, forestille seg, spinne opp. Og: «skal ikke en kunstner kunne titulere verkene sine med ord som barn, mor, far, familie, fordi hennes faktiske mor, far, familie vil kunne komme til å tolke dem som avbildninger av seg selv?» spør Johanna. (Ibid: 270). Har ikke også de som tolker bildene, selv et subjektivt ansvar for at det er det de gjør, spør hun videre. En kunstner kan vel ikke gå å ta hensyn til alt og alle hele tiden: «Skulle jeg avstått fra å tematisere et komplekst opphav-avkom-forhold som mange kan kjenne seg igjen i, fordi *en* spesifikk mor ville kunne lese seg selv inn i det og bli såret?» (Ibid: 270). Johanna svarer selv på dette med igjen å vende tilbake til noe som kan likne på enda en utgave av Ekelöfs vending om *bunnen i alle*: At *den* moren like gjerne kan være Johanna selv, som også er mor. At *den* moren kan være oss alle: «et bilde forteller alltid mer om opphavskvinnen enn om andre, ser de ikke det?» (Ibid: 271). Johanna mener at familien *vil* at det skal handle om dem, og derfor handler det om dem, og det kan ikke hun gjøre noe med:

Er de så nærsynte og selvopptatte at de bare leser seg selv inn og samtidig mener å være avbildet på uriktig måte; det er oss, men vi er ikke sånn! Klarer ikke se det allmenne, føler seg så krenket at de blir ufølsomme, snakker om *mors gaver*, når det vi burde diskutere er mors kriser. (Ibid: 271).

Det er lett å tolke dette som forfatterens kommentar til en forutgått debatt igangsatt av det motsvaret Helga Hjorth skrev til *Arv og miljø*. Men for å holde fast i det med å avbilde personer riktig eller uriktig: Hva går egentlig det ut på?

Allerede Aristoteles snakket om at kunsten mimer virkeligheten. Motsatt hans forgjenger Platon, som var mer opptatt av diktning som en teknikk og av de etiske aspektene, handlet det for Aristoteles i langt høyere grad om estetikk: Om diktningens evne til å etterlikne. Dette var noe som krevde inspirasjon. Dikteren er den som ser, iakttar, som mimer og videreformidler en estetisk etterlikning av verden, av oss som mennesker. Johanna kommenterer også selv på hva det er som skjer, når hun gjør kunst av *virkeligheten*:

Hver morgen tar jeg på meg arbeidsklærne, åpner atelierdøra og går inn i den berusende lukten av maling, terpentin, tørre og fuktige lerreter, men skikkelsen foran meg forblir skisseaktig uinteressant, rommet rundt den mangler dybde. Jeg ser på den og blir motløs, kanskje var det feil å reise hit, «hjem», kanskje alt det vekker i meg av slumrende følelser og minnebilder, likevel ikke vil gjøre meg arbeidsdyktig, så hjemkomsten blir beviset på at utreisen hadde vært nødvendig? Samtidig kjenner jeg jo den uroen i møte med atelieret som pleier å hjemsøke meg før et gjennombrudd. (Ibid: 118).

Johanna tar utgangspunkt i *virkeligheten*, men må få den på avstand for å kunne skissere den. Hun kan ikke skrive om den virkelige moren på den måten hun vil at hun skal fremstå, hvis hun samtidig tvinges til å se på henne. Da er det kanskje fare for, at *kunstneren* «dør i utpekelsen.» Derfor må hun ha moren på avstand, for å kunne dikte henne opp, male henne frem, så det passer med den fortellingen Johanna vil ha frem. Men etterhvert skjønner Johanna at det mangler noe i den fortellingen, og det kan hun bare finne, hvis hun møter den virkelige moren, ser henne, hører henne fortelle – om virkeligheten. Det kan virke paradoksalt, men kanskje er det igjen det som Hjorth skriver en annen plass: at det er sannheten som er interessant. Johanna vil ha sannheten fra sin mor.

På den andre siden: På side 167 forteller Johanna om enda et barndomsminne. Her har moren bedt henne å lage bordkort til et selskap foreldrene skal ha. Johanna vil bruke den turkise blyanten, male myntebladene rosa, fordi det blir penest slik, men moren forlanger at hun bruker den røde tusjen til å skrive med og maler bladene grønne slik de virkelig er. Å bare pynte på tilværelsen slik man lyster er respektløst, formaner moren. Kunstneren tar altså litt fra virkeligheten og dikter når det trengs, så det passer inn i det hun gjerne vil formidle: så det blir *vakkert* (eller vondt) og troverdig, i kunstnerisk forstand. Som med det andre barndomsminnet der Johanna skulle tegne huset deres og fikk kjeft av faren for ikke å tegne det *riktig*, virker det

også her lite sannsynlig at en mor skulle få en slik reaksjon, fordi barnet bruker *feil* farge på bordkortene. Igjen, kan det oppfattes slik, at forfatteren har mer på hjerte enn sin hovedperson.

Johanna føler hun har rett til å skrive om sin, og dermed også morens smerte, for det er hun som har levd med den: «Hadde fra jeg var liten et åpent sår og en åpen dør jeg ikke hadde kontroll over og der kom mor inn og infiserte meg med sin ulykke, og har ikke alle barn, gjør ikke alle mødre, jeg selv inkludert.» (Ibid: 271). Fordi det er noe allment og fordi det er vondt og fordi hverken barn eller mor kan noe for det, så er det lov å skrive om. Det er jo nærmest ikke til å komme utenom, når det er så allmennmenneskelig?

En annen interessant ting i dette avsnittet, er at Johanna videre forklarer hvorfor hun ikke vil påta seg noe ansvar for å ha krenket familien sin. Johanna vil at moren og søsteren skal ta til etterretning de tingene hun viser dem gjennom sin kunst. At de skal lære noe om seg selv ved å se på det hun maler, det hun prøver å uttrykke gjennom kunsten. Men når Johanna forklarer hvorfor hun ikke vil ta ansvaret for å ha krenket familien sin, viser hun samtidig at hun ikke selv er i stand til å gjøre det hun forlanger av familien sin. Hvordan kan hun da kreve det av dem? Hun har rett til å gjøre innvendinger og til ikke å lytte, men ikke de. Hvorfor er det annerledes med henne? Er det fordi hun er kunstneren, fordi hun er det krenkete barnet? Hjorth skriver: «Nei, jeg godtar det ikke, kan dere ikke akseptere det uten innsigelser og motstand og av prinsipielle grunner, på samme måte som jeg vil polemisere mot alle som tviholder på hatet sitt, som ikke tør oppgi hatet for ikke å kjenne på smerten.» (Ibid: 271).

Både gjennom lesningen av denne romanen, av *Lærerinnens sang, Arv og miljø*, ja, av Hjorths forfatterskap generelt, etterlates man med en følelse av at det står svært mye på spill. Og selvfølgelig gjør det det, det er dypt personlig, og det handler om *smerte*, om det vonde og det vanskelige. Det er det som er Hjorth sitt nødvendige prosjekt. Denne nødvendigheten tydeliggjør hun også gjennom Johanna her:

For dem var det at naboer og bekjente *kunne* betrakte dem som en hilsen fra datteren over havet et svik i seg selv. At jeg hadde malt dem uten å tenke: Hvordan vil dette oppleves av far og mor. Det spørsmålet ethvert barn burde stille seg før det handler. (...) Far tok det kors på seg å følge Bibelens forordning, mens jeg tok meg den frihet og frekkhet ikke å adlyde mors og fars stemme i meg. Om det hadde vært nødvendig for min overlevelse å male bildene, inngikk ikke i regnestykket deres. (Ibid: 95).

For kunstneren er det livsviktig å male eller skrive ut smerten sin. Men hun tenker ikke på at familien kanskje føler like mye smerte i det hun neglisjerer her: At det å kle dem nakne, mot deres vilje, til offentlige skue, kanskje er like ille for dem som for Johanna å bli formanet om å beholde klærne på?

I et intervju på nrk.no fra d.06.09.20 er også forfatter Sandra Lillebø, som jeg kort nevnte i innledningen, inne på noe av det samme: «Jeg tror at hvis jeg ikke skriver dette, kommer jeg til å dø.» (Vik, nrk.no). Slik refereres det i intervjuet til Lillebø sin selvbiografiske roman *Tingenes tilstand* (Forlaget Oktober 2020). I intervjuet forteller Lillebø om, hvor nødvendig det var for henne å skrive romanen, selv om hun: «vet det er dårlig gjort», selv om hun vet at det å bli behandlet i en roman er: «... en voldsom følelse av avmektighet i møte med det skrevne ordet, eller litteraturen, eller den offentlige samtalen, som jeg tror kanskje er litt underkommunisert.»

Så hvem sin smerte veier tyngst? Kunstneren eller familien sin? Barnet eller moren sin? Og er det det det handler om: å ha det mest vondt og dermed kunne rettferdiggjøre det – fordi mitt sår er dypere enn ditt?

For familien handler det, slik det utlegges gjennom Johanna i *Er mor død*, om respekt eller mangelen på samme. Ifølge Johanna, er det morens mening at Johanna ikke har respekt for henne - for de virkelige menneskene. Johanna mottar en melding fra søsteren Ruth. I denne antydes det, at det på sin vis har å gjøre med dette, men like mye med hvordan fortellinger blir fordreide og forvrengte. Også dette avsnittet kan lett leses som Vigdis Hjorths egen kommentar til søsteren Helgas *Fri vilje* og til denne romanens fremstilling av kunstneren som type:

Du har stjålet mors liv, levert verden en fortelling om mor det ikke er belegg for, men hvordan skal folk vite det, hvordan du fordreier alt for å få det til å passe med ditt livsprosjekt uten tanke på at andre menneskers livsprosjekt er like verdifulle. (Ibid: 267).

Som jeg også skrev tidligere, handler *Arv og miljø* om å ikke bli lyttet til. Det samme gjør *Fri vilje*. Det handler om å ha ulike versjoner av et levd liv og hvordan få disse flettet inn i hverandre, hvordan få dem til å gå opp, når den ene føler at den andre fornekte mens den andre ikke føler det er noe å fornekte? Når den ene føler at den andre ikke vil vedkjenne seg sannheten mens den andre føler at den ene pynter litt vel rikelig på den? «Jeg kan ikke annet enn å ta til etterretning at det er sånn de opplever situasjonen, bildene mine, som de tenker på som en

indirekte kritikk, nei direkte kritikk, virker det som, av familien, men har de ikke selv et ansvar for at de tolker dem så subjektivt?» spør Johanna. (Ibid: 270).

Har de levende modeller selv et ansvar for hvordan de fremstilles, *at* de fremstilles? Dette spørsmålet vil jeg gå videre med i lesningen av *Fra skyggerne af det vi ved* og *Fri vilje*.

Men for å avrunde dette kapittelet: Johanna forsøker å få historien om sin mor og dermed også seg selv, til å gå opp. Mot slutten foretar Johanna en symbolsk begravelse av moren. Hun gjennomgår her hvordan hun har forsøkt å forstå henne, hvordan hun har gjenskapt henne, gitt henne liv i sin egen kunst, og hvordan hun på den ene siden angrer på dette, fordi det ikke ble slik hun trodde. Fordi moren ikke er slik som hverken Johanna eller moren selv tror at hun er. (Eller nærmere, hvordan moren selv tror hun er, slik Johanna forestiller seg at moren selv tror hun er.)

Lenge hadde jeg forsøkt å forstå henne på avstand, men innsett at det kunne jeg ikke, at bildene mine av henne var stivnede og statiske og forsto at jeg måtte møte henne, så ville hun ikke møte meg, så oppsøkte jeg henne i forsøket på å forstå hvem hun var nå, for å erfare at det var de stivnede bildene som gjaldt, at de mykere bildene mitt hukommelsesarbeid det siste året hadde bragt fram ikke stemte med noen virkelighet. (Ibid: 249).

Det er intet som stemmer med noen virkelighet, for sannheten kom ikke frem. Johanna har begravd sin mor, men er mor død? Det utelatte spørsmålstegnet i Hjorth sin tittel blir nærværende. For moren kan kanskje ikke dø helt før den dagen Johanna selv blir voksen? Det er vel det som er hindringen her: at Johanna krever å fortsette å være barnet til moren sin, ikke en likeverdig voksen: «Har ikke foreldre en forpliktelse livet ut som barnet ikke har? Ifølge Bibelen er det omvendt, er det barna som skal hedre sin mor og sin far for å leve lenge i landet, men Bibelen er skrevet av foreldre for å holde avkommet på plass.» (Ibid: 92). For å kunne forlate mor, må man selv bli voksen. Men dette blir umulig i Hjorths fortelling, fordi hun aldri lar barnet vokse opp og bli en voksen, en jevnbyrdig med moren. Ville det kanskje være å lykkes i å overskride «diskrepansen», erkjenne de faktisk forhold og påta seg et voksent ansvar? Er dette bare mors skyld? Handler det ikke like mye om, hvordan den som forteller, fremstiller moren og seg selv – seg selv i relasjon til moren? Om det voksne barnet snakker og tenker som et barn eller som en likeverdig voksen vil ha mye å si for utkommet. Ved å låse leseren fast i ett perspektiv - Johannas, barnets - låser også forfatteren barnet fast i rollen som den utstøtte vi skal synes synd på. Hvis dette er hensikten, har forfatteren lykkes med alle sine midler.



## Kapittel 2: Professorens metode

«Å skrive er å trekke det som finnes ut fra skyggene av det vi vet.» Slik siterer litteraturforsker Poul Behrendt Karl Ove Knausgård i verket som har fått navn deretter, *Fra skyggerne af det vi ved* (Rosinante 2018). Her foretar Behrendt en analyse av Knausgårds bøker og tuner herved inn på de mange problemstillinger som oppsto i kjølvannet av utgivelsene. Behrendt fremhever særlig hvordan Knausgårds veksling mellom jeget som hovedperson og jeget som forteller, gjør verkene - med Behrendts egne ord - *magiske*. Ved denne vekslingen mellom verbformer og pronomener plasseres leseren både i og utenfor de situasjoner jeget Karl Ove befinner seg i.

Videre fra denne grundige lesningen av Knausgård, går Behrendt bl.a. til diskusjonen om Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* samt Helga Hjorths *Fri vilje*.

Behrendts verk består av åtte deler som alle rammer inn diskusjonen om «kunst som virkelighedsproduksjon», som undertittelen viser til. I dette kapitlet vil jeg særlig ta for meg sjette del: «*Uden navn*»: *Autofiksionens fjerde fase*, men jeg skal også berøre kapittel 9 der han skriver om *autofiksion*, *dobbeltkontrakt* og *selvfortælling*.

Behrendt forklarer *autofiksjon* som verk utgitt som roman, med navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, men som har elementer av handling som ikke tilhører forfatterens biografi. Han fremhever dog at disse elementer gjør autofiksjonen særdeles selvmotsigende og at det dermed også er det som fremkaller reaksjoner: fordi man ikke kan avgjøre hva som refererer til forfatterens liv og hva som er fri konstruksjon. Det er umulig, sier Behrendt. Og derfor skal man heller «ikke engang prøve».

Jeg har tenkt på om det kanskje er dette som er hele problemet med denne form for litteratur: At leseren forsøker å løse en uopløselig gåte. En gåte som er uopløselig fordi man legger til grunn at den er uopløselig. Men kanskje er det heller en unnskyldning for ikke å forholde seg til det vanskelige, til det som gjør vondt: Det moralske aspektet ved denne form for litteratur som jo ikke bare berører forfatterens eget liv, men også livet til dem han eller hun trekker med seg inn i sin fortelling.



Det diskuteres mye i Behrendts verk. En tydelig mangel er imidlertid etter mitt syn, at det etiske aspektet ved selvfortellingen, som uunngåelig også blir en fortelling om *andre*, ikke later til å være noe han bryr seg synderlig om. Han går med harelabb over de mange problemstillinger han selv legger opp til, og ikke en eneste gang reflekterer han over forholdet mellom litteratur, fiksjon og virkelighet. Han diskuterer ganske visst *sandhedsbegreper* i forlengelse av Vigdis Hjorths forfatterskap, noe jeg også kommer å berøre i dette kapitlet, men han lar for det meste sin egen moral og synsinger styre utfallet. Dette skal jeg vise til i et paradoks som forekommer under Behrendts lesning av *Arv og miljø* vs. *Fri vilje*.

For å kunne diskutere alt dette nærmere, vil jeg dog legge ut med Behrendts beskrivelse av begrepene *autofiksjon* og *autonarration*.

### Autofiksjon, autonarrasjon eller *selvfortælling*

Når Behrendt forklarer begrepet *autofiksjon* legger han ut med dets paradoks: Før begrepet autofiksjon vant sitt inntog skilte man mellom *selvbiografi* og *roman*. I selvbiografien er det et sammenfall mellom hovedpersonen, fortelleren og forfatterens navn og identitet. Det er altså den: «Virkelighedskontrakt, som hedder "selvbiografi",» skriver Behrendt (Behrendt 2018: 86). Romanen derimot, eller den *kontrakt* som ligger bak, rommer en enighet om at når denne termen skrives på bokens omslag, så: «sikrer [det] forfatteren imod at blive identificeret med sin bogs fortæller og/eller hovedperson.» (Ibid: 86.)

Hva da når man møter på begge metoder i ett og samme verk? Behrendt refererer her til den franske forskeren Philippe Lejeune, som i 1975 hevdet at det ikke fantes, og aldri kunne finnes, en bok som hadde både betegnelsen *roman* på omslaget og som innholdsmessig opererte med navneidentitet mellom hovedperson, forteller og forfatter. Det ville i så fall ikke være fiksjon, men løgn, konkluderte Lejeune. (Ibid: 86). Forfatter og professor Serge Doubrovsky utfordret dette synspunkt allerede to år etter. Da ga han ut romanen *Fils*, som rommet det Lejeune mente var umulig, mens han på bokens bakside lanserte begrepet *autofiksjon*. Doubrovskys betingelser for litteraturen var at navn og hendelser skulle være sanne, mens fortellingen skulle forkles som en roman som han da kalte for *autofiksjon*. Doubrovsky selv dyrket dette i stor grad også siden, og skrev om alle sine fire ekteskaper i romans form.

Det er ikke ukjent at det har vært spekulert i om det var en av disse «romanene» som drev en av ekskonene til selvmord. Jeg stusser over at Behrendt ikke kommer inn på dette i sitt verk: At

metoden til Karl Ove Knausgård – en forfatter han bruker 480 sider på å lovprise – har sin bakgrunn i, og direkte tråder til, en forfatter hvis verk og metode muligvis drev et menneske til selvmord. For meg fremstår det som høyst relevant i en betraktning om hvilke rettigheter forfattere skal ha til å utlevere sine nærmeste i *fiksjon*. På den annen side kan det også være at Behrendt har unnlatt det, fordi det nettopp blir spekulasjoner - som setter forfatteren og metoden i kritisk lys.

Dobrovsky fant altså opp et begrep, og en metode, som både rommer faktiske begivenheter og, med Lejeunes ord, *løgn*, men som samtidig beskytter forfatteren mot å bli identifisert med den det skrives om – og derved også mot å stå til ansvar for handlingene – og skriviene - sine.

I avsnittet der Behrendt kartlegger dette begrepet, slutter han av med å oppsummere de tre minimumskriterier man «Efter årtiers diskussion (...) inden for forskningen har opnået nogenlunde international enighed om.» (Ibid: 88). For å kunne kalle et verk *autofiksjon* må det altså være navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson. Samtidig som parateksten er *roman*, må det forekomme «handlings-elementer, som er uden sidestykke i forfatterens biografi.» (Ibid: 88). Disse elementer betegner Behrendt som: «fiktive indslag i en ellers navneidentisk selvfremstilling – på en sådan måde, at det ikke er muligt at drage nogen klar grænse mellem, hvad der har reference til forfatterens eget liv, og hvad der er fri konstruktion.» Med andre ord: forfatteren må tilsløre sitt verk så godt – med litterære virkemidler – at det ikke går an å gjennomskue om han lyver eller snakker sant. Og, avslutter Behrendt, så er det «altså heller ikke relevant at forsøge.» (Ibid: 88).

Irrelevant for hvem og hvorfor, må man kunne spørre. Fordi det er for vanskelig, fordi det bare er tull, eller fordi en avdekning også ville problematisere det begrepet som det har tatt så mange «tiårs diskusjon for forskerne å bli internasjonalt enige om?»

Behrendt går deretter over i en forklaring av begrepet *autonarration* eller *selvfremstilling*. For å forklare begrepet *autonarration*: «... eller på ligefremt dansk: *selvfortælling*.» (Ibid: 93.) - en betegnelse Behrendt later til å ville implementere i stedet for det, etter hans mening, misvisende begrepet *virkelighetslitteratur* – så viser han til den franske litteraturforskeren Arnaud Schmitt. Behrendt siterer: «At fortælle sig selv (s' autonarrer) består i at udgive sig for sig selv (se dire), som i en roman, at se på sig selv som en fiktiv person (un personnage), også selv om virkelighedsgrundlaget er fuldstændig reelt.» (Ibid: 93.) Det handler altså om å kreere

en form for litterært alter ego. Behrendt tilslutter: «Altså, så vidt muligt at udslukke sig selv som forfatterstemme for i stedet at genopstå som karakterstemme mellem andre karakterer, i stadig skiftende livsaldre.» (Ibid: 93.) Han forklarer videre hvordan denne metoden er en fremstillingsform hvis virkning forsterkes ved nettopp å bruke det faktiske og det spesifikke, altså: «det konkrete rum, den konkrete tid, det konkrete sted, de konkrete personer – og de konkrete navne.» (Ibid: 94.) Her skjelner Behrendt dog, uten nærmere forklaring, mellom *virkelighetsgjengivelse* og *virkelighetsproduksjon*. Men å skrive autentisk er vel ikke nødvendigvis å fastholde det faktiske?

Min umiddelbare tanke etter å ha lest de første kapitlene i boken til Behrendt, var at alt hans snakk om metoder - at han gjør det til noe vanskelig oppløselig ved for eksempel å anbefale at man som leser ikke engang bør gjøre noe forsøk på å løse gåten mellom det oppdiktete og det faktiske - er en metode han selv bruker for å legitimere forfatterens umoralske adferd; omtrent på samme måte som når Vigdis Hjorth siterer kjente forfattere og store tenkere i fleng. Blir det for Behrendt sitt vedkommende en måte å rettfærdiggjøre hans egen nysgjerrighet som leser? *Autofiksjon, selvframstilling, autonarrasjon*: I bunn og grunn er det jo bare folk som har skrevet bøker om seg selv uten å legge fingre imellom, uansett hva vi velger å kalle det.

Hvorfor gjør vi det så vanskelig å snakke om? Hvorfor blåser vi det opp til gåter som skal løses? Hvorfor tar vi det ikke bare for det det er? – Jo, tenker jeg, for da hadde det slett ikke vært mulig å gjøre det forfatterne av denne sjangeren gjør. Slik Behrendt skriver:

Hver på deres måte fører de forholdet mellom overgriber og overgrep ud over kendte grænser. Ullmann og Hjorth ved – efter en fars død – at «forene sig» med ham i romaner, de hverken havde kunnet eller villet skrive, mens han levede. Stoltz ved at føre sit ekstraordinære *me-too* igennem med så sublim en konsekvens, at det også delvis kommer bag på fortælleren selv. Vigan, derimod, ved bag om ryggen på både sig selv og sine læsere at insistere på præcis den overgrebshistorie, hun tilsyneladende så bitterligt havde fortrudt at have skrevet. Det har i ingen tilfælde kunnet lade sig gøre andre steder end i en roman. Dér kan det til gengæld, til perfektion. (Behrendt: 10.)

Det hadde ikke vært mulig rent logisk, språklig, i en overbevisende forstand, men absolutt heller ikke juridisk, etisk og medmenneskelig; å skrive slike fortellinger andre steder enn i en roman. Slik forfatter og journalist Berit Hedemann uttaler i et intervju på nrk.no d.20.09.20: «Du er nødt til å gjøre noe med virkeligheten for å lage en god historie, og så er det mye som ikke kan

fortelles, av etiske grunner. Det er en vidunderlig ting med å skrive fiksjon, at du slipper unna alle de problemene.» (Sandvik, 2020.)

Hvis disse forfattere som har skapt så mye debatt med sine virkelighetsnære verk, hadde gått metodisk annerledes til verks, så ville de hatt desto større frihet til rent faktisk å *skrive hva de ville*, uten å behøve å bruke så mye energi på å forklare eller forsvare det i etterkant. Og uten at *leseren* skulle tvinges til å lure så mye på riktig og feil.

### Forfatterens metoder

Som Behrendt ganske riktig er inne på, er det jo selvfølgelig – bevisst eller ubevisst? – fiktive elementer innblandet i disse fortellingene, men, som han også poengterer i et avsnitt om *falske minner*, kan da noen noensinne – i en roman som i virkeligheten – fortelle historien om seg selv uten å dikte opp deler? Når vet man hva som er hva? Kanskje hverken leseren eller forfatteren selv er helt klar over hva de er, eller har vært, med på? Behrendt skriver i omtalen av Karl Ove Knausgårds prosa: «Fordi stemmens subjekt er et «jeg», uanset hvilken stemme der taler, underlægges Knausgårds læsere derved en magi, de ikke umiddelbart kan gennemske.» (Ibid: 94.) Det er kanskje grunn til å stoppe opp ved Behrendts bruk av termer her. Det at han velger å bruke ord som «magi» sier jo egentlig ikke så mye om Knausgård, som det sier om leseropplevelsen. En *magisk* leseopplevelse er ikke et uttrykk for litteraturvitenskapelige metoder, slik man ellers kunne mene ville være naturlig for en litteraturviter å benytte seg av i et faglitterært verk. Denne floskel peker i stedet på noe estetisk og personlig som, heller enn å opplyse om Knausgårds metoder, forleder leseren. Med sin språklige gestikulering rettferdiggjør Behrendt Knausgårds metoder, heller enn å undersøke eller problematisere dem. Han benytter seg av samme litterære metoder som både Knausgård selv, men også den tidligere i oppgaven omtalte Vigdis Hjorth. Slik det ble tydelig i lesningen av *Er mor død*, bruker forfatteren patos i både form og innhold, for å få frem det budskapet hun selv ønsker. I mangel av noe bedre dikter Johanna opp fortellingen om sin mor. Og hvorfor gjør hun det? Kan det være som Hjorth selv har skrevet det i romanen *Snakk til meg* (Cappelen Damm 2010), at: «Enkelte løgner røper mer om livets smertepunkter enn all verdens uinteressante sannheter.» (Hjorth 2010: 255). Behrendt fremhever da også et sitat av Hjorth hentet fra et essay i *Vinduet* 2014, der hun kommenterer Knausgårds manglende valg om å la seg skille fra sin kone: «... Efter hendes mening var forfatterens og hans hustrus eneste virkelige opgave: hurtigst muligt at bryde op fra deres ægteskab, så vi andre kunne få den skilsmisseroman, der alene kunne forløse den krampe, hvori forfatteren og hans *Kamp* var endt.» (Behrendt: 58). Hjorth ber altså

forfatteren om vennligst å leve livet sitt slik at det blir verdt å skrive om, eller om ikke annet, så verdt for henne å lese om.

Vi trenger disse selvfortellingene for å kunne leve livene våre; det samme forholdet Hjorth poengterer i både *Lærerinnens sang* og *Er mor død*. Når ikke folk vil snakke om det i virkeligheten, så er noen jo nødt til at dikte opp historiene. Det er både forfatterens plikt og makt? Slik Johanna sier i *Er mor død*:

Jeg mistenkte at mitt bilde av henne var stivnet, at jeg hadde plassert henne en særlig plass i psyken min, gitt henne en rolle det ikke var belegg for og ville gjerne plassere henne et riktigere sted, men hvordan kunne jeg det når hun ikke lot høre fra seg? (Hjorth 2020: 241).

Johanna *må* skrive frem moren sin, slik at hun kan plassere henne et *riktigere sted*. Knausgård *må* bryte med kona si, så han kan skrive om det, så ikke leseren sitt bilde stivner. Din fortelling er også min: «Botten i dig är botten också i andra.»

Dersom virkeligheten ikke er spennende nok, eller ikke gir mening i seg selv, så er det med fiksjonens virkemidler mulig å få den til å gjøre det. Som det ble klart med Paul Ricoeur, så handler det om å fortelle historien om seg selv om og om igjen, inntil man finner frem til en versjon som er til å leve med. Dette er også Behrendt inne på, når han trekker frem en episode fra Hjorths roman *Arv og miljø* der fortelleren minnes hvordan hun som tenåring i ren misunnelse til sine klassekamerater, dikter opp en fortelling i dagboken sin om første gang hun har, eller hadde planlagt å ha, sex med en gutt. Dessverre går ikke denne kvelden som planlagt, så hun må dikte opp noen avgjørende detaljer i etterkant. Behrendt konkluderer dog ikke noe direkte av dette eksemplet, heller ikke i de etterfølgende henvisninger. Det som Behrendt likevel tydelig får frem mellom linjene er forfatterens makt til å skrive til og fra. Leverer ikke det virkelige liv på spenningskurven, kan forfatteren alltid dikte opp detaljene selv – detaljer som i det virkelige liv kommer å få en avgjørende betydning, som Behrendt også selv, ikke kommenterer på, men viser i sin omtale videre. Her får nemlig faren til Bergljot, hovedpersonen i *Arv og miljø*, lese dagboka og blir fortvilet over datteren sin oppførsel (eller skriving – det kan man jo lese på flere måter.) Denne episoden regnes uansett i *Arv og miljø* som bevis for farens tidligere seksuelle overgrep mot datteren sin. I Behrendt sin bok blir det belegg for Hjorths rett

til å fortelle *sannheten*. I min oppgave blir det et argument mot å la forfatteren dikte fritt om hva hun vil når hun vil.

#### Autofiksjon: Å avdekke virkeligheten eller tildekke seg selv?

Så når er det vi reagerer på virkelighetslitteraturen? Når blir forfatterens plikt eller gave en byrde? I en samtale mellom forfatteren Helene Uri og forfatter og journalist Åsa Linderborg via Gyldendals Facebook-kanal, oppsummerer Uri klart hva dette problemet ligger i. Hun sier: «Du [Linderborg] er hensynsløs mot andre, men mest deg selv. Det gjør at vi som lesere aksepterer denne hensynsløshet mot andre.» (*Åsa Linderborg i samtale med Helene Uri Gyldendal d.19.09.2020*). Kan man å gjerne ta livet til et annet menneske, hvis man bare også tar sitt eget i etterkant? Denne mishandlingen som også Hjorth er inne på, er altså grei så lenge det også går ut over forfatteren selv. Men gjør det så det, går ut over forfatteren selv?

Behrendt gjengir Knausgårds ord om at forfatterens grunnleggende forpliktelse er: «å avdekke virkeligheten.» (Behrendt 2019: 219). Til dette bruker han eller hun tydeligvis alle midler. Men hvorfor bruke en så upålitelig sjanger som fiksjon, til å *avdekke virkeligheten*? Burde det ikke heller foregår empirisk, gjennom sakprosa og journalistiske metoder? Hva Behrendt fortsetter å vende tilbake til, er at det bare er gjennom fiksjonen at virkeligheten kan realiseres. For meg å se handler denne *avdekningen av virkeligheten* snarere om en tildekning av det skrivende selv: en tilsløring av seg selv, og en avsløring av andre.

Behrendt forklarer i samme kapittel autofiksjonens fire faser og legger ut slik:

Betegnelsen «autofiksion» leverer – i modsætning til den norske betegnelse «virkelighetslitteratur» - ikke så meget et svar, som den rejser et spørsmål. Fordi den er knyttet til måder at fortælle på (det vil sige *udsigelse*), og ikke til krænkelser af andres privatliv (det vil sige *tema*). (Behrendt 2018: 234.)

Uansett om Behrendt er tilhenger av den ene eller den andre betegnelsen, kan man spørre: Er det en litterær metode, eller er det krenkelse av privatlivets fred – eller er det kanskje en og samme sak? Behrendt reflekterer over 70-tallets: «fiktionaliseringer af den freudianske psykoanalytiske teknik.» (Ibid: 235). Her henviser han til en lesning av den tidligere omtalte

Serge Doubrovsky og romanen *Fils*: hvordan måten man uttaler, leser og fortolker enkelte ord og begreper kan ha en avgjørende betydning for, hva som faktisk kommer å stå – på eller mellom linjene. Er det et problem bare hvis man gjør det til et problem? Er denne litterære metoden bare en krenkelse, hvis de levende modellene sier det er en krenkelse? Er det bare etisk vanskelig hvis noen leser etter etiske vanskeligheter? Stiller man det opp slik, gir jeg Behrendt rett i at det er en umulig oppgave å gi svar. På den annen side fremstår det som litt for enkelt: «Det er en vidunderlig ting med å skrive fiksjon, at du slipper unna alle de problemene.» (Hedemann 2020.) Her må man vel nødvendigvis stille seg spørsmålet om hvor langt denne «fiksjonen» egentlig kan strekke seg?

### Krenkelsen er de levende modeller sitt eget ansvar

Hvis forfatteren likevel velger å bruke faktiske forhold i sine verk, kommer han da ikke unna mye bråk og styr, hvis bare han lar de involverte godkjenne først? Behrendt bruker her forhandlingene mellom Knausgård og onkelen hans som eksempel. I *Min kamp – sjette bind* forteller Knausgård om onkelens reaksjon, da han fant ut hva nevøens prosjekt gikk ut på. Knausgård, onkelen og forlaget måtte forhandle seg frem til hvordan personer og faktuelle forhold skulle eller ikke skulle identifiseres i verkene. Forfatteren inngår i dette tilfellet altså en faktisk, fysisk kontrakt med de involverte og ikke bare en usynlig kontrakt med leserne – en leserkontrakt. I denne sammenheng forteller Behrendt om prosessen til et tidligere verk av Knausgård, nemlig *Ute av verden* fra 1998. Også her ble det avgjørende for forfatteren at han gikk noen runder med seg selv før utgivelsen. Ellers, spådde forlaget, hadde det lett kunnet komme en anklage om pedofili, siden Knausgård i romanen beretter om sitt tydelige alter ego, den 26-årige læreren Henrik Vankel, som har sex med en 13-årig elev. (En forøvrig slående parallell til den høyaktuelle saken om Per Marius Weidner-Olsen som forlaget Oktober - det samme forlaget som ga ut Knausgårds *Ute av verden* og *Min kamp* - valgte å bryte kontrakten med, etter det kom frem at Weidner-Olsen har en faktisk dom for de samme tingene som Knausgård insinuerte i 1998. Hadde forlaget mon også brutt med Knausgård allerede den gangen, hvis ikke forfatteren hadde latt seg stoppe i sin *selvutlevering*?) Etter press fra forlaget påla forfatteren seg samme typen endringer som de onkelen senere skulle komme til å forlange før utgivelsen av *Min kamp*, for å unngå skandale.

Et spørsmål som her ville være naturlig å stille er: Hvis man lar de personer man behandler i romanen, lese igjennom det først, har ikke forfatteren da selv bekreftet *virkelighetskontrakten*? Hvem skrives denne egentlig for, eller i hvilke tilfeller skal den skrives: Når det handler om forfatterens egen eller de mennesker han behandler, sin integritet? I dette tilfellet som Behrendt nevner her, faller det åpenbart mer naturlig å skåne forfatteren, og å gripe inn når det er denne som trues – paradoksalt nok av sine egne skriverier; men så lenge det ikke direkte går ut over forfatteren, så lenge det går ut over noen andre, så kan man koste på seg å være litt mer *large*, eller? Dessuten later det til å være snakk om to helt ulike kontrakter. Man skriver en *virkelighetskontrakt* med modellen og en *fiksjonskontrakt* med leserne. Det blir, som også Emmanuel Carrère er inne på *to vidt forskjellige moralske situasjoner*. Men samtidig tydeliggjøres det, at det slett ikke er umulig, det som Behrendt sier: at det er umulig å skille hva som er sant, hva som er fiksjon og hva som er diktning. Det er mulig, hvis bare man har tilstrekkelig informasjon. Det blir, for å vende tilbake til Carrères metafor, som å si at man ikke kan vite om torturen gjør vondt, for man opplever det ikke selv. Hvis man ikke kan vite, da kan man altså ikke slutte noe fra årsak til virkning? Men dette er vel bare i teorien. I praksis gjør vi alle denne typen slutninger, ellers er det helt umulig å forholde seg til verden. Men det er kanskje det Behrendt helst vil unngå når han sier, at vi «ikke bør forsøke engang»?

Kanskje er det slik, som jeg tidligere henviste til med en uttalelse fra Helene Uri, at så lenge forfatteren bare er tilstrekkelig hensynsløs mot seg selv, så aksepterer vi at han også er det mot andre. Men er de nå egentlig så hensynsløse mot seg selv, når det kommer til stykket? Leseren kan jo som kjent ikke vite, hva som er skrevet inn og hva som er skrevet ut, hva som er fakta og hva som er fiksjon. (Og uansett er det opp til forfatteren å stoppe når det begynner å gjøre vondt.)

Men hva hvis onkelen til Knausgård ikke hadde reagert i det hele tatt? Han gikk jo ut med en kronikk i etterkant der han selv, med Behrendt sine ord, avslørte alt det han ellers med en kontrakt ville holde hemmelig:

Det må i de dage være gået op for onklen, at han med sine detaljerede krav til udeladelser og erstatninger ikke havde skadet, men måske snarere bidraget til romanens udbredelse. Det kunne i hvert fald begrunde, hvorfor han med fjorten dages forsinkelse valgte aktivt



at gå ud i offentligheden og med sin bandbulle om «Judaslitteratur» fremtvinge præcis en sådan «familiehistorisk» læsning af romanen, som alle hans krav til anonymisering og ændringer ellers havde haft til formål at forhindre. (Behrendt: 205).

Som også Vigdis Hjorth gjennom Johanna påpeker i *Er mor død*, kan ikke de som føler seg *gjenkjent* i verkene bare slutte å være så «selvopptatte»?

Er de levende modeller selv skyld i gjenkjennelsen? Er det de levende modellenes frivillige og *selvopptatte* påkallelse av egen eksistens, som gjør romaner til virkelighetslitteratur? Er det modellenes ansvar at det frembringes litteratur som strider mot allmenn gjeldende etikk og moral?

Den levende modell eksisterer jo uansett, både innenfor og utenfor verket. Denne har samme rett til integritet og privatliv innenfor og utenfor verket som alle andre. Selv om ikke Behrendt kjenner onkelen til Knausgård, så finnes det en god del andre som gjør. Onkelen til Knausgård har et liv som rommer flere enn bare nevøen Karl Ove. Nevøen og onkelen har et overlappende kontaktnett, og det er denne virkeligheten det er snakk om – en virkelighet som verken Behrendt eller Knausgårds lesere kjenner. Uten kunnskap om den virkeligheten er det ikke mulig å identifisere noe som virkelighetslitteratur, er det ikke engang «verdt å prøve». Men for dem som befinner seg der, i den virkeligheten, er det slett ikke umulig.

Behrendt gjør seg skyld i, hva jeg vil kalle usmakelig argumentasjon (eller subjektive spekulasjoner) om onkelens motiver for å finne belegg for sine egne påstander i dette verk. Det er en slående parallell til den metoden også Vigdis Hjorth benytter seg av i både *Arv og miljø* og *Er mor død*. Her dikter Bergljot og Johanna opp begivenheter og motiver, og bygger altså på den måten sine konklusjoner på noe de selv har diktet. Behrendt fortsetter da også denne form for «argumentasjon» i tilfellet Helga Hjorth og romanen hennes *Fri vilje*.

### Hvem eller hva gjør virkelighetslitteratur?

«Det [en afklædning] foregik ved brug af en litterær maskering, der konsekvent parodierede fremstillingsformen i Vigdis Hjorths roman, så at *Arv og miljø* derved forvandlede til en nøgleroman.» Slik skriver Behrendt om Helga Hjorths metode i romanen *Fri vilje*. (Behrendt: 291). Behrendt ser altså Helga sin metode som ren avkledning, men i det etterfølgende skal det vise seg i ytterst negativ forstand. Man kan dog spørre, hvorfor det er så mye annerledes enn

hva f.eks. det, av Behrendt, høyt roste prosjektet til Knausgård går ut på. Var ikke det, som Behrendt selv fremhever, nettopp å *avdekke virkeligheten*? Men det er altså her en avgjørende forskjell i å *avdekke* virkeligheten og å kle selveste forfatteren naken?

Det synes mer og mer tydelig, etter hvert som debatten om virkelighetslitteraturen utvikler seg; eller kanskje rettere sagt *ikke* utvikler seg; at mange, særlig kritikere, hever seg over å ville diskutere disse metodene. Det holder de seg rett og slett for gode til. Som i denne anmeldelse av Sandra Lillebøs roman *Tingenes tilstand* (Forlaget Oktober 2020) av Helge Torvund: «Romanen er altfor god til at debatten om verkelegheitslitteratur vert noko som opptek meg.» (Torvund 2020). Det forfatteren skriver, er ganske enkel for godt til at leseren, eller noen, bør bry seg om å tenke på etikk og moral. De omkostningene som denne romanen – som er hentet ut fra virkeligheten, det erkjenner Torvund selv – måtte ha for moren, som avkles helt til skinnet, opptar ham ganske enkelt ikke. Dette Behrendske grepet bruker altså også Torvund.

Er boka bra nok, trenger vi ikke forholde oss til noe annet enn det. Leseren vil ikke ha avslørt forfatterens *magiske* teknikker.

Behrendt foretar en underkjennende delkonklusjon og stempler debatten om Vigdis Hjorths metoder; som hovedanmelder i *Aftenposten* Ingunn Økland åpnet for med blant annet artikkelen *Vigdis Hjorth med feberhet incesthistorie* (Økland 10.09.2016); som «et villspor». (Behrendt: 316). Økland fremholdt i sin artikkel at litteraturen var «på villspor». Behrendt forklarer at det Økland mente med sitt villspor, var at debatten, var kommet til å dreie seg om incest eller ikke incest, og om hvem som talte sant, heller enn litterære metoder. Behrendt selv mener derimot at villsporet er: «*virkelighetslitteratur*. Øklands eget.» (Ibid: 292).

Enten må kritikerstaben og litteraturviterne ha sluppet opp for ord og argumenter å bruke i denne debatten, eller så har de aldri hatt et språk for å diskutere det konstruktivt. Eller også er de redde for å få sine egne illusjoner om fiksjonens kunstneriske kraft – eller *magi* – ødelagt. Når noe blir vanskelig er det som kjent ofte den enkleste løsningen å feie det under teppet.

Så hvem sin skyld er det når premissen om å lese verket som en roman, blir brutt? Ifølge Behrendt er det i hvert fall ikke forfatterens:

Det ville rigtignok ikke være retvisende at placere ansvaret for hele dette ekstraordinære forløb hos Vigdis Hjorth og hendes søster. Nøglen til halvdelen af det hele lå ikke hos

nogen af de to, men hos “virkelighetslitteraturens” førende talskvinde i Norge, *Aftenpostens* hovedanmelder, Ingunn Økland, der på udgivelsesdagen ganske profetisk havde betegnet *Arv og miljø* som en “feberhet incesthistorie”, der ville blive stående “som årets heftigste norske bok”. Hvorfra hun så kunne vide det. (Ibid: 292).

Det er altså utenfor romanuniverset at *magien* brytes, ifølge Behrendt.

### Å avdekke virkeligheten – og å avsløre en forfatter

Hvordan er Helga Hjorths prosjekt så forskjellig fra Vigdis sitt prosjekt, eller fra Knausgårds? Forsøker de ikke alle bare å *avdekke virkeligheten* gjennom det eneste mulige medium, romanen? I stedet for å forholde seg til det Helga rent faktisk skriver i *Fri vilje*, altså til selve det litterære verket – noe Behrendt ellers gjør i lesningen av alle de andre verkene han behandler – så gjør han en utenforstående, virkelig person, nemlig *Aftenpostens* journalist Ingunn Økland, til Helga sin medsammensvorne. Dette gjør han ved først å komme med en hjemmestrikket påstand på linje med den han trekker frem i *gåten om Knausgård-ekteskapet*. Behrendt legger ut med opplysninger han har fått gjennom en faktisk lesning av *Fri vilje*: At de to yngste døtrene sammen med moren er reist til «Budapest» for, med Behrendt sine egne ord: «Tilsyneladende at beskytte sig imod horden af nyfigne henvendelser fra medierne.» (Ibid: 293). Men i *virkeligheten*, later Behrendt til å vite, har de dratt av helt andre årsaker: «For å sikre *Aftenposten* den heftigst tænkelige solonyhed: en kronik om storesøsterens misbrug af familiens medlemmer som ufrivillige romanfigurer», skriver han. (Ibid 293). Som Behrendt riktig nok observerer, ble det hverken kronikk eller intervju med de tre, slik det ellers, igjen ifølge Behrendt, hadde blitt «avtalt» med *Aftenposten*. Heretter kommer da Behrendts oppklaring av den litterære gåten:

Det ligger derfor nær at antage, at *Aftenpostens* avsløring af «ceremoniprogrammet» to uger senere var familiens plaster på såret oven på det dobbelte løftebrud i forhold til avisen. Blot var det udelukket, at Økland selv viderebragte dokumentationen. Ikke bare fordi det kunne skandalisere hende som anmelder (det gjorde det til en vis grad alligevel). Men især fordi familien definitivt hadde besluttet, til lillesøsterens skuffelse, under *ingen* omstændigheder selv at træde frem i forbindelse med den ældste datters romanudgivelse. (Ibid 293.)

Her antar Behrendt at familien selv har sørget for at Økland fikk se det omtalte seremoniprogram fra begravelsen til den avdøde faren, som i *Arv og miljø* indirekte anklages for å ha begått incest.

Akkurat her mener jeg at Behrendt, om han vil det eller ikke, eksemplifiserer nøyaktig hva som er problemet med denne *autofiksjon*, *selvfremstilling* eller *autonarrasjon*. Han gjetter, for ikke å si, dikter, om hensiktene, motivene og formålet til virkelige mennesker. I utgangspunktet gjør han det ut ifra et litterært prosjekt. Han diskuterer en litterær metode, men sklir over i en form for rettferdiggjøring: han gjør seg til dommer over virkelige omstendigheter ut ifra de opplysninger han mener å ha fått gjennom en *roman*. Jeg kan godt forestille meg at det nettopp er dette de levende modellene vil seg frabedt: Å bli degradert til integritetsløse romanfigurer som det går an å si og gjøre med akkurat hva man vil, i *det virkelige liv*, i bok etter bok – skjønnlitteratur som sakprosa – på bakgrunn av noe en forfatter har gjort for å *avdekke virkeligheten*. Og hvilken *virkelighet* er det *egentlig* snakk om? Forfatteren sin virkelighet, romanens virkelighet, virkeligheten til menneskene som lever side om side med forfatteren, virkeligheten til leseren, eller kanskje virkeligheten til Poul Behrendt?

Hvad der ganske præcist udstikker forskellen mellem Vigdis Hjorths roman på den ene side og hendes søsters på den anden. Den ene kan læses i sig selv. Den anden kan ikke.»  
(...) Problemet er, at «Firmaet Økland og Egeland», i den rene fiktions navn, er i færd med at reducere nogle af de mest spændende og nybrydende romaner, der igennem de sidste ti år er udkommet på norsk, til rene nøglehuller. (Ibid: 322).

Om enn Behrendt diskuterer mye *interessant* med seg selv i sin bok, og introduserer nye begreper vi kan bruke i diskusjonen om den tøylesløse *virkelighetslitteraturen*, så er det likevel påfallende, synes jeg, at han ikke én eneste gang reflekterer over forholdet mellom litteratur, fiksjon og virkelighet. Problemet er ikke bare de som: «er i færd med å reducere nogle af de mest spændende og nybrydende romaner til rene nøglehuller». Problemet er også den som nedgraderer virkelige mennesker med like rettigheter til opprettholdelse av integritet, respekt og verdi som alle andre, til noe litterært *spennende og nybrytende* innen *romankunst*. Det største problemet er likevel at det er slik debatten avsluttes– ikke bare av Behrendt, men av et flertall av de som står i spissen for den nordiske litteraturdebatt -: At det er «spændende», at det er «nybrydende» kunst, og at det i seg selv er begrunnelse nok for hvorfor den skal seire. Men som Behrendt selv innledet med å forklare, så er det kanskje noe man – eller *han* - ikke kan

diskutere, skrive eller reflektere over «andre steder end i en roman. Dér kan det til gengæld, til perfektion.» (Behrendt: 10.) Og det har da noen heldigvis gjort – *til perfeksjon*.

### Kapittel 3: Helgas metode

I 2017 ga Helga Hjorth ut romanen *Fri vilje* – et motsvar til søsteren Vigdis Hjorths *Arv og miljø*. Som hovedpersonen Nina reflekterer over i Helgas roman: hvordan skulle familien kunne svare tilbake mot en roman som - etter deres oppfatning - fremstilte livene deres helt på vrangen, på noen annen måte enn ved å benytte seg av samme sjanger som anklagen mot dem kom i: romans form?

Selv om jeg har fravalgt *Arv og miljø*, har det likevel ikke vært tvil om at jeg måtte ha med Helga Hjorths *Fri vilje*. Romanen fikk en blandet mottakelse av kritikerne. Noen beskrev den som en «hevnroman», og den nevnes sjelden uten at også *Arv og miljø* omtales. Man kan sikkert derfor finne det rart at jeg ikke i dette arbeidet har tatt med sistnevnte. Jeg mener imidlertid at *Fri vilje* utmerket kan leses som et selvstendig verk. Som en beretning om skjønnlitteraturens effekt, og som en sterk kontrast og utfordrer til de resonnementer både Vigdis Hjorth og Poul Behrendt, fremlegger – skjønnlitterært som saklig.

*Fri vilje* bevisstgjør sin leser om spørsmål som omhandler etikk og menneskeverd i møtet med skjønnlitterære tekster og deres modeller. Den er på samme måte som de andre romaner jeg behandler, en fortelling om ikke å bli hørt, om å ha ulike historier og minner, om å ville respekteres som selvstendig individ, og ikke minst om frigjøring. Dette er noe både Vigdis Hjorths hovedpersoner, Lotte Bøk og Johanna, og Bjørnstads litterære alter ego også kretser om og forsøker å finne svar på gjennom skrivingen. Noen, slik Vigdis Hjorths Lotte Bøk og Johanna fremstiller det, finner disse svarene i kunsten og lar den være en guide, mens Nina i *Fri vilje* stiller seg kritisk til denne metode.

Første gang jeg leste *Fri vilje* var det med en følelse av frustrasjon. Jeg visste ikke hvordan jeg skulle behandle min leseopplevelse. Sånn som det sto den var: en roman? Som det jeg hadde hørt at den var: en mot- eller hevnroman? Eller som det den insisterte på å være: et forsvar mot å bli brukt som levende modell? Jeg visste ikke engang hva en levende modell var.

Jeg har siden diskutert romanen med mange. Det er flere som har sagt at de ikke vil lese *Fri vilje*, fordi de ikke vil tvinges til å velge side. Fordi det er ubehagelig å utfordre tanken om at den som sier hun har blitt utsatt for incest lyver. Man fremsetter ikke tvil når noen kommer med

en slik anklage. Man lytter. I dette ligger det kanskje noe å bygge videre på? Når man påbegynner lesningen av et verk, er det formentlig med et ønske om å ville være så åpen som mulig for det verket vil fortelle eller vise oss, for å bli i de hjorthske termene. Når jeg leser har jeg en tendens til å lese etter «korrektheter». Jeg vil gjerne vite hvilket lag jeg skal holde med. Det mest korrekte her, hadde vært å stille seg på lag med *offeret*: barnet som forteller at faren har begått seksuelle overgrep mot henne, slik Vigdis insinuerer i sin roman. Helga Hjorth har skrevet en roman der hun ber leseren om å stille spørsmålstegn ved en påstand det er inngrodd i oss at vi *må* tro på. Hun ber oss om å stille oss kritisk til det den *virkelige* forfatteren forsøker å fortelle oss. Hun ber oss bryte en kontrakt.

Ofte leser man vel skjønnlitteratur for underholdningen sin skyld. Noen har valgt å vie livet sitt til gjerningen og gjør det faktisk til et studium, men for den allmenne leser handler det ikke om kontraktsforhandlinger. Man signerer uten å være særlig opptatt av hva man skriver under på, man bare gjør det. Når noen så kommer og viser oss det som står med liten skrift, så blir vi overrasket og reagerer med motstand:

-Ikke vis meg virkeligheten, det er jo en grund til at jeg leser fiksjon!

-Men dette *er* ikke fiksjon!

-Nei, men det er slik jeg har valgt å lese det!

-Men jeg står jo akkurat her, jeg finnes, jeg er et virkelig menneske!

-Ja, men så gå da, jeg sier jo at jeg ikke vil vite!

-Men du leser jo romanen og nå vet du det?

-Ja, men det er jo bare en roman, det er jo det som står!

Er vi virkelig så naive? Hvis det i buffeen i kantinen på jobben står et fat med noe som både ser ut og lukter som ekskrementer, mens det på skiltet ved siden av står *kake*, ville man da spise det –fordi *det står* at det er kake?

Jeg er fristet til å tro at de som holder fast i påstander om leserkontrakter, premisser osv. egentlig er redde for konflikt. At de er redde for å se innover og revurdere sine egne handlinger, hvilket er paradoksalt.

For som Helga Hjorth selv uttalte det under en samtale jeg ledet på Litteraturhuset i Trondheim (*Helga Hjorth om virkelighetslitteraturen*, 18.01.2019), så handler *Arv og miljø*; og ikke bare den, det er kjernen i langt det meste av søsteren Vigdis sitt forfatterskap, det er det

hun kritiserer hos småborgerskapet<sup>2</sup>; om mennesker som ikke vil se innover, og som ikke erkjenner ting om seg selv. Det handler om mennesker som ikke lytter til det kunstneren; en som i aller høyeste grad har sett innover og erkjent og reflektert; forsøker å vise dem: «De som ikke vil lese eller forholde seg til *Fri vilje*, utviser akkurat de samme menneskelige trekkene», sa Helga Hjorth under denne samtalen.

Jeg kan gjerne innrømme at første gangen jeg leste *Fri vilje*, så var heller ikke jeg klar til verken å se eller forstå. Jeg var så innøvd i min tankegang at også jeg reagerte med motstand. Jeg hadde allerede, før jeg begynte lesningen, bestemt hvilket lag jeg hørte til på. Etter hvert som jeg leste mer om verkene, begynte det likevel å melde seg noen spørsmål hos meg.

Mange ønsker ikke å forholde seg til debatten om virkelighetslitteratur. De mener den ikke er verdt oppmerksomheten. Kritikere hever seg over diskusjonen, vil ikke la den ødelegge for dem: Det kan være at romanen er *for* god til å bry seg om virkelighetsaspektet, slik den tidligere nevnte Helge Torvund mente var tilfellet med *Tingenes tilstand*.

Likevel – og uansett om man liker det eller ikke, så er den her: debatten om *virkelighetslitteratur*. De er her, de levende modellene som ikke finner seg i å bli allemannseie, de som har en annen fortelling om forfatteren og hennes metoder enn det majoriteten har. Og hvis det ikke skulle være rom for å diskutere slikt i romaner, hvor skulle man diskutere det da? Det er jo som kjent der det er mulighet for det umulige, var det ikke det Poul Behrendt sa? Jeg synes dette viser hvorfor den debatten *Fri vilje* skapte, er noe alle bør forholde seg til: Den stiller spørsmål de færreste ellers ville ha tenkt over, og *det* er en bra øvelse.

Den overordnede problemstillingen jeg vil ta for meg i lesningen av *Fri vilje*, er denne at vi later til å unnskyldte mye grenseoverskridende adferd med at den har kunstnerisk verdi og litterær kvalitet.

I *Lærerinnens sang* går Lotte Bøk med på Tage Basts prosjekt, selv om hun føler privatlivet sitt krenket, og selv om hun vet at hun i etterkant kommer til å fremstå som en smålig, egoistisk og

---

<sup>2</sup> For å utdype så ikke det kommer å likne en tom påstand: I langt de fleste av Vigdis Hjorth sine romaner er hovedpersonen, den som *undersøker*, kunstner i en eller annen grad, og det hun undersøker er det småborgerskapet hun så intenst søker bort fra. Dette *småborgerskap* er alltid representert av karakterer som ikke later til å tenke over livene sine, men bare er. Mennesker som ikke er i stand til å reflektere, se innover og lære noe av denne kunstnerstypen. Det er søsteren Ruth i *Er mor død*, det er alle biskarakterer i *Henrik Falk*, det er familien i *Arv og miljø*, Det er kjæresten i *Hjulskifte*, det er den simple moren i *Tredje person-entall*, og det er et gjennomgående tema i *Snakk til meg* og *Et norsk hus*.



selvopptatt person. Hun går med på premissene fordi det er det hun har blitt opplært til. Det er det hun er overbevist om at er kunsten og kunstneren sin fineste oppgave: å vise oss noe om oss selv som vi ellers ikke ville ha funnet ut. Hun går med på det, selv om det er smertelig.

I *Er mor død* er budskapet det samme, men dem som kunstneren forsøker å vise dette *smertelige* til, vil ikke se. Johanna står umiddelbart frem som taperen. Som den som ikke fikk kontakt med moren sin. Hun ble dyttet bort fordi hun satt på en sannhet som ingen var interessert i å høre – det er samme plott som i *Arv og miljø*. Imidlertid fremstilles begge fortellingene slik at den som umiddelbart er taperen, den som utestenges, likevel blir vinneren, *fordi* hun sitter på en verdifull sannhet, fordi *hun* har erkjent. I *Fri vilje* undersøker Helga Hjorth hvorfor det ikke er åpenlyst at en bør lytte til det kunstneren har å fortelle eller vise oss. Hvorfor det går an å stille spørsmål til de metodene kunstneren bruker for å finne frem til disse *sannhetene* om oss.

### Avdekning og tildekning #2

«... “hun ser ikke endimensjonalt på det”, sa forlagsredaktøren. “Hun åpner for ulike syn, hun utforsker hvordan mennesker kan tenke forskjellig om ting.” (...) «... “du skal vite at hun er en meget dyktig forfatter.”» (Hjorth 2017: 115). Helga Hjorth skriver her om en episode der hovedpersonen i *Fri vilje*, Nina, ringer forlagsredaktøren til forfattersøsteren Vera. Nina vil forsøke å informere forlaget om hva det egentlig er Vera holder på med. Hun antar at de ikke vet. At de ikke er kjent med hennes metoder. Det skal vise seg at redaktøren er klar over mye mer enn Nina trodde, men at hun ser på det med helt andre øyne. Det som Nina reagerer på, er at søsteren tilsynelatende har tenkt å skrive en roman om de incestanklager hun også i virkeligheten har kommet med mot faren deres. Familien har hørt på dem i mange år, de har stått *modell* til mange andre fortellinger også, og nå er grenset altså nådd. På tross av de opplysningene Nina gir redaktør Gudrun Gran, later det altså ikke til at forlaget kommer til å gjøre andre grep enn det de allerede har gjort: «Navnene deres vil bli byttet ut.» Dessuten må de huske på, sier Gran: «at det er en *roman*». (Ibid: 115). Men hvilken trøst er vel det? Hva skal det hjelpe?

Er verket automatisk en roman, fordi forfatteren sier det? Er det *fiksjon* fordi forfatteren insisterer på at det er det, i intervju etter intervju? Har ikke forlaget et visst ansvar for å ta det til etterretning når et bekymret familiemedlem ringer og sier at de grepene de har tatt ikke er nok? «Du må forstå at det viktigste for oss er å ivareta Veras interesser», er redaktørens svar til Nina da hun stiller spørsmål til forlagets ansvar. (Ibid: 113). I romanen er det protagonisten som

står over antagonistene. I virkeligheten står forfatteren over de levende modellene: Er hennes historie den som er viktigst å ivareta? Også når det finnes *versjoner*?: «“Men det er ikke bare fakta i en slik sak”, svarte Gran, “det er *versjoner*. ”» (Ibid: 114).

I *Er mor død* argumenterer Vigdis, gjennom Johanna, for at vi må høre på selv de smerteligste versjonene. Det er selve det smertelige som er premissen for at vi må lytte. Vi kan oppnå stor innsikt og viten om oss selv, hvis vi bare tør å gå inn i det.

Men hvorfor er det nødvendig å fortelle alle disse hemmelighetene, hvorfor er det nødvendig å konfronteres med dem? Helga stiller i Ninas fortelling om storesøsteren også spørsmålstegn ved Veras behov for denne avsløring – eller *avdekning* for nå å samle opp på Behrendts begreper – av hemmeligheter. Nina refererer til en av Veras tidligere romaner, der hun selv opplevde å bli utlevert. Som ung studerer Nina på det universitet der Veras store, men ulykkelige, kjærlighet underviser, og Nina blir en slags spion ansatt i sin søsters tjeneste. Hun viderefremidler observasjoner om denne professoren, detaljer som den ulykkelige og desperate storesøsteren så sterkt trenger. Men Nina og en venninne som også har deltatt i spionasjen, blir avslørt, og dette er sårt for Nina da, men særlig når Vera senere skriver om hendelsen i en roman.

Alle deler hemmeligheter, tenkte jeg. Alle vet ting om andre som de andre ikke vet at de vet. Jeg prøvde å overbevise meg selv om at det jeg hadde gjort, ikke var så galt, at det egentlig var Veras skyld, siden det var hun som ikke klarte å holde på hemmeligheter. Jeg hadde fortalt det videre, ja vel, men det sentrale med utveksling av fortrolig informasjon var jo å holde den unna dem som absolutt ikke måtte få vite at man visste, det var hele poenget, skjønte ikke Vera det? (Ibid: 122).

Å kunne dele fortrolig informasjon er vel lim i enhver relasjon. Når noen bryter fortroligheten føles det som et svik. Det viser seg jo at man ikke kan stole på vedkommende. Det handler om tillit, og når noen skriver en roman der situasjoner er lett gjenkjennelige – for mange så vel som for den ene det handler om – da er all tillit borte. De regler som ellers gjelder for menneskelig samkvem utenfor romanen, er brutt. Man kan kanskje sammenlikne dette med dagbogsskriving: en annen omstendighet også Helga viser til i denne roman. Man vet at det er mulighet for at noen finner dagboken og leser, men man skriver i den likevel, fordi man har tillit til at tittelen *dagbok* holder potensielle finnere fra å lese den. Det er en *kontrakt*. Samtidig er det ting man

likevel ikke skriver i en dagbok, av frykt for at denne tilliten brytes. Kanskje er den allerede brutt, idet man ikke stoler på, at man kan ha tillit til at andre ikke leser den – altså, at tvilen, tilbakeholdelsen, forhindrer tilliten i å oppstå i utgangspunktet?

På et litterært arrangement tilbake i august 2017 på Schæffergården i København, uttalte Vigdis Hjorth i en samtale med litteraturprofessor Erik Skyum-Nielsen, noe i retning av at skjønnlitteraturen er til for å kaste flomlys inn i selv de mørkeste av hjemmets kroker. Vigdis er kjent for å trekke alle *hemmelighetene*, de tingene vi ikke sier høyt, frem og ut i sine romaner. Men gjør dét *henne* til synderen, at hun sier høyt de tingene vi andre fortier - at hun avslører folk i deres “feilaktige” adferd? Man føler sig vel bare truffet hvis man har noe å skjule, hvis man vet at man har handlet feil? Eller er det kanskje heller slik at uansett om det man ønsker å skjule, er feil eller ikke, pinlig og skammelig eller ikke; så er det like ubehagelig å bli “avslørt”, fordi det viser seg at man ikke kan stole på den andre? Det er kanskje dette det ligger i: «Det sentrale med utveksling av fortrolig informasjon», slik Helga benevnte det under den føromtalte samtalen tilbake i januar 2018. Alle mennesker har et behov for å være private. Selv om vi alle vet at alle går på toalettet, så lukker vi døren likevel.

Det er ikke nødvendigvis fruktbart å tie stille, men stillheten, det usagte, kan også ha verdi. Dette er noe Nina reflekterer over i *Fri vilje*. Hun forteller om hvordan hun ikke kan minnes at hun og faren snakket så mye sammen, men at det ikke var ensbetydende med at det var noe de fortiet: «Jeg har tenkt på det med stillheten. At det kan handle om det også. Alt handler ikke alltid om ord.» (Ibid: 46). Ord kan også være å dekke over ting. Noen snakker for å dekke over noe annet. Stillheten kan innimellom være mer avdekkende enn ord.

### Flere versjoner av samme sak

En sak har alltid flere sider, det finnes som regel flere versjoner. De færreste opplever den samme situasjon likt. Dette er noe av det som har vært mye i fokus i debatten om virkelighetslitteratur: at forfatteren skriver eller undersøker én eller flere mulige versjoner. Det er det som er bra, sies det: at det åpnes mulighetsrom, slik også sjefredaktør i Gyldendal, Kari Marstein, skriver i en kronikk i Aftenposten, *Forlagets forsvar av Jørgensens bok er tøvet og uredelig*:

Men disse to forfatterne [jvf. Karl Ove Knausgård og Vigdis Hjorth] har formet romanene sine slik at de blir noe mer og større enn en ren en-til-en-fortelling fra forfatterens liv. Det er denne verdien som veies opp mot det etiske problematiske i å skrive om levende

mennesker, i diskusjonene som fremdeles pågår. De gode bøkene er ikke bare selvstendige estetiske verk, de gir oss også måter å tenke på. De åpner et erkjennelsesrom, viser oss tilværelsen fra andre sider, utfordrer vårt forhold til virkeligheten. Slik gir de oss muligheten til å reflektere over hva det vil si å være menneske. Litterær kvalitet er vanskelig å definere, men diskusjonene om kvalitet er helt avgjørende. (Marstein 2018)

Det er med Poul Behrendt sine ord, en *selv*fortelling, og selvsagt er det noe verdifullt å hente i disse. Men kanskje er det likevel slik at romaner ikke egner seg til å fortelle sannheter – å «avdekke virkeligheten», slik Behrendt siterte Knausgård. Det er mulig at de som skriver, og de som skrives om, er kjent med *sannheten*, men det er ikke leseren – den som behandler verkene. Det er fare for at leseren leser verket som sannhet, og at man uttaler seg slik som tilfellet er med Behrendt, uten særlige forehold. Det var også tilfellet i omtalen av *Arv og miljø* der redaktør og kritiker Arne Borge f.eks., skrev i *Vagant*: «Jeg må jo ærlig innrømme – og her tror jeg ikke at jeg er alene – at jeg leser boka også som Vigdis Hjorths oppgjør med sin egen familie, og det fryktelige er at jeg tror på det, tror at forfatteren Vigdis Hjorth ble voldtatt av faren sin da hun var fem til syv år gammel.» (Borge, *Noen ganger er det for sent*, 2016). Anmelderen, den profesjonelle, gjør seg rent faktisk til dommer over et annet levende menneske ut ifra opplysninger, eller en versjon, han har fra en roman.

Går viktigheten av å «avdekke virkeligheten» på hva slags tema forfatteren behandler i sine verk? Mange, ikke bare Vigdis Hjorth, mener at vi har bruk for litteratur som forteller om livets smertepunkter, og om det vi ellers forsøker å feie under teppet. Jeg mener det, jeg òg. Men det er kanskje også mye informasjon som ikke passer inn i romanformatet, uansett hvordan man fremstiller det. For det er jo det, at i en roman må selve plottet fremstå troverdig. Og det er ikke alltid virkeligheten er den mest troverdige utgaven, noe også begge Hjorth-søstrene er inne på. Av samme årsak er det vel, at forfatteren må ta visse litterære grep: for å få fortellingen til å gå opp. Men så igjen, er det også ting som er for private og som ganske enkelt ikke egner seg for en roman. Ting som blir, om enn sanne, for drøye – for virkelige.

### Den hensynsløse forfatter

Jeg refererte tidligere til en samtale mellom forfatterne Helene Uri og Åsa Linderborg, der Uri uttaler noe i retning av, at hvis forfatteren er hensynsløs mot seg selv, så aksepterer vi også at hun er hensynsløs mot andre. Det samme argumentet brukte anmelderen Cathrine Krøger i *Dagbladet* da hun anmeldte *Fri vilje*. Hun skrev:

Vigdis har aldri lagt skjul på at hun hensynsløst bruker sitt liv og sine nærmeste i sine romaner. Mest av alt er hun hensynsløs mot seg selv. Og det er her Helga Hjorths roman krakelerer. Jeg-personen hamrer løs på Vera, mens hun selv og resten av familien fremstår som lytefrie ofre. Urettferdig nok gjør det *Fri vilje* til en roman helt uten litterær troverdighet. (Krøger 2017).

Ingen liker perfekte mennesker, og kanskje er det igjen dette med å utveksle hemmeligheter og å skape tillit mellom mennesker: jeg forteller noe om meg, og du forteller noe om deg. Det oppstår en gjensidig sympati mellom oss, fordi vi viser oss sårbare i våre feil. En slik sårbarhet er man nødt til å ta imot. Denne sårbarheten er kanskje også noe av forfatterens viktigste forsvar?

Nina forteller i samme avsnitt som tidligere referert til, i episoden med professoren og alle disse avsløringene, at Vera i den romanen hvor hun senere behandler dette forholdet, skriver om metodene sine. Hvordan hun får folk til å åpne seg for henne:

Alt sammen sto der. Vera hadde bare brukt det, skrevet det ut, fortalt alt akkurat sånn som det var. Noen av personene hun skrev om, hadde fått nye navn, men ikke alle; Vera syntes vel ikke de fortjente bedre. Vera hadde skrevet om metodene sine også. Fortalte hvordan hun fikk folk til å åpne seg, fortelle henne om ham, om kona hans. Vera fikk selv de redeligste mennesker til å falle for fristelsen til å oppfylle hennes åpenbare ønsker. (Ibid: 124).

Forfatteren viser, ganske visst gjennom en roman, eksakt hvordan hun opererer, men ingen reagerer på det. Er det en form for naivitet, eller feighet, som vi feier bort virkeligheten med, når vi holder oss til *fiksjonskontrakten*? Er det rett og slett fordi det som fortelles her, er for *drøyt* til at vi kan tro på at det er sant?

### Å dikte seg frem til en versjon som er til å leve med

Nina forteller om en melding som Vera har sendt. Forfattersøsteren skriver: «Når jeg leser hva jeg har skrevet, blir jeg sjokkert over å se hvordan du og mamma og Nina har møtt anklagene mine.» (Ibid: 105). Det er paradoksalt at forfatteren selv bliver sjokkert over den fortellingen som hun skriver frem. Men blir forfatteren overrasket over virkeligheten, eller over den virkelighet hun har diktet opp i romanen sin? Her blir det tydelig at de to versjonene påvirker

hverandre. Det er også det Vigdis er inne på i *Er mor død*. Hun dikter moren og søsteren sin opp – *med ord* – og den diktningen får stor betydning for hvordan hun oppfatter situasjonen, seg selv og ikke minst dem. Helga Hjorth er inne på det tilsvarende i avsnittet jeg her refererer fra:

... “hun blir sjokkert av å lese det hun selv skriver”, svarte Ingvill. “Det gir jo ingen mening. Her er en til: Trusler fra mor om at hun ikke orker å leve hvis jeg skriver om det, har jeg ikke tenkt å ta til følge.”

“Trusler”, sa jeg, “hvem er det som truer! Vil hun ta livet av mamma?”

“Dere er mine fiender i denne sammenheng”, fortsatte Ingvill å lese. “Hun skriver: Ses i min neste bok!” (Ibid: 106).

Det blir vanskelig å holde tingene fra hverandre, selv for forfatteren. Den som leser blir sjokkert, til og med forfatteren. Man blir berørt og muligvis forledet av utfallet og stemningen: av de litterære virkemidlene. Det er ordene som skaper, som former. *Fortellingen* om en bestemt hendelse, kan være mere kraftfull enn den egentlige hendelsen. Den egentlige hendelsen blir en historie: til noe som er etterrasjonalisert, tegnet og fortolket, og altså noe som ikke stemmer overens med det som egentlig skjedde. Den bliver mer levende samtidig som den blir mer oppdiktet. Det er kanskje det som skjer her? Vigdis Hjorth har tross alt lagt opp til denne fortellingen, denne “finalen” som ble avslørt i *Arv og miljø*, gjennom det meste av sitt forfatterskap. Fortellingen om fortellingen har blitt mer og mer levende, men samtidig, antakelig, mer og mer konstruert. Det er vel nettopp det som det er fare for, når man skriver så nært virkeligheten – for hvem klarer å skjelne, om ikke engang forfatteren? Historiefortellerne finner på, legger til og trekker fra, for å få frem det ønskede budskap, den ønskede effekt. Det gjør en som lyver også. Hvis man skal lyve godt, må man blande løgnen med akkurat passe mye sannhet og ekthet, for ellers er det jo en nærliggende fare for at folk tror at alt sammen bare er noe du har funnet på. Og hvem gidder lese noe som noen bare har funnet på? Vi søker vel også til romanene for å bli trodd, for å kjenne oss igjen, for å lære: å se det som kunstneren vil ha oss til å se?

### Det andre mennesket

Så hva er det Helga Hjorth gjerne vil vise oss med sin roman? Er det hvor slem søsteren hennes er? Er det at det ikke er hold i incestanklagene mot faren? Er det å vise at hun og familien ikke er så urimelige som de fremstår i *Arv og miljø*? Eller er det å vise at en sak har mer enn én side,

og at det går an å si ifra når ens personlige grenser blir overtrådt? På samme måte som også Vigdis' romaner, er *Fri vilje* skrevet med utgangspunkt i hovedpersonens patos. Leseren får høre Ninas versjon, slik hun har opplevd det. Heller ikke hun kan spørre den det egentlig handler om, slik Johanna ikke kan spørre moren sin. Både Nina, Johanna og for den saks skyld Bergljot, må dikte opp versjoner som forklarer historien slik at de best kan leve med den. Der Vigdis bruker henvisninger til andre forfattere, psykologiske metoder, filosofer osv., holder Helga seg til den faktiske saken, slik *hun* har opplevd det, men forteller under fiktiv navneidentitet – for å gå med på Vigdis sin premiss om en roman? For også å benytte seg av samme frihet som andre forfattere – for å «sikre sig mod at blive identificeret med sin bogs fortæller og/eller hovedperson» (og dermed unngå ansvar?) slik Poul Behrendt skriver det? Der Vigdis skriver med en manisk kraft om sine hovedpersoners kvaler og indre kamp, bruker Helga et mer nøkternt språk. Begge metoder kan anses som retorisk forledende – begge er virkemidler for å oppnå troverdighet.

Det er mange som mener at *Fri vilje* ikke kan leses uten *Arv og miljø*, den ene nevnes i forlengelse av den andre, den andre nevnes aldri uten den ene. Poul Behrendt uttaler at: «Den ene [jvf. *Arv og miljø*] kan læses i sig selv. Den anden [*Fri vilje*] kan ikke.» (Behrendt 2019: 322). Jeg er ikke enig. Jeg opplever *Fri vilje* som en allmenngyldig fortelling om ikke å bli hørt, om manipulasjon, psykiske spill og maktesløshet. Det er den, uansett hvem forfatterens søster er, uansett om det som står i *Fri vilje* er sant eller ikke, uansett om det som står i *Arv og miljø* er sant eller ikke. Viktigst av alt er at *Fri vilje* stiller hyper-relevante spørsmål til den tradisjonelle oppfatningen av hva skjønnlitteratur er, hva en roman er, hva en forfatter kan eller skal være, og var det ikke akkurat det Behrendt ville ha: «spændende» og «nybrydende» litteratur? Hvis han hadde evnet å forholde seg friere, og mer og konstruktivt, til *Fri vilje*, ville han fått det.

*Fri vilje* er relevant i seg selv, fordi *forfattere har gjort dette til alle tider*, som det understrekes kontinuerlig: skrevet virkelighetsnært, brukt rundhåndet av seg selv og andre, av mennesker som ikke selv har bedt om å bli fremstillet i en roman. *Fri vilje* er et svar til alle disse, ikke bare til Vigdis Hjorth. *Fri vilje* er fortellingen om hvordan det er å være det andre mennesket. Den er relevant fordi dette er en av skjønnlitteraturens viktigste oppgaver – foruten å være *spennende og nybrytende* – å gi oss muligheten til å se verden fra flere perspektiver enn vårt eget. Den skal utfordre inngrodde strukturer og sannheter og bidra til nye innsikter. *Fri vilje* har for meg vært en av de mest *nybrytende* romaner jeg kan minnes å ha lest.

## Kapittel 4: Ketils metode

Jeg vil i dette kapittelet gå gjennom et verk der forfatteren tar stilling til de etterlyste etiske problemstillingene rundt det å bruke seg selv og andre i skjønnlitterære verk under dekke av sjangerbetegnelsen *roman*. Metoden Ketil Bjørnstad benytter i romanen *Åttitallet*, er markant annerledes enn Vigdis Hjorth sin. Den minner mer om Karl Ove Knausgård, idet at også Bjørnstad deler navneidentitet med romanens forteller og hovedperson. På samme måte som Knausgård, brer Bjørnstad ut sin livshistorie gjennom seks bind, alle med betegnelsen *roman* på tittelbladet. Likevel er de to litterære metoder – eller i hvert fall utfallet av dem - milevidt fra hverandre. Derfor har også mottakelsen av de ulike romanene vært forskjellige, og et av de spørsmål som dukket opp hos meg under lesningen av Bjørnstads verk, og som jeg fortsatt sitter igjen med, er om hans metode umiddelbart virker mer etisk, mer moralsk, fordi han er så ærlig om sine metoder: fordi han åpenlyst diskuterer sine overveielser, kvaler og bekymringer, og ikke gjemmer seg bak fiksjonens slør? Han lever som han lærer – og omvendt.

Jeg vil i dette kapittelet diskutere noen av de argumentene for Bjørnstads metoder som er mest fremtredende i romanen. På den måten vil jeg se på om, eller hvorfor, jeg opplever det mindre mistenkelig å lese hans *historie*, enn et verk der jeg har blitt lovet at det *er* fiksjon, men som likevel viste seg å være en utlevering av andre mennesker. Hvorfor stiller jeg spørsmålstegn til det ene, men ikke det andre når det er utlevering i begge tilfeller? Som også Nina spør i *Fri vilje*: «Blir man mindre løgnaktig hvis man er ærlig om at man lyver?» (Hjorth 2017: 125).

Ketil Bjørnstad har som nevnt gjennom seks bind skrevet om *Verden som var min*. Han har på samme måte som Karl Ove Knausgård fortalt om sin oppvekst, sin familie, venner og bekjente. Han forteller om sine barnlige, erotiske dragninger mot sin tante, om sin spiseforstyrrelse, sitt ekteskap, sine barn og sine foreldre. Parallelt forteller han også verdens, musikk- og kulturhistorie: Ved å skifte mellom *han/Ketil* og *jeg*, reflekterer han over historiske begivenheter så vel som sin egen karriere, i både musikk- og bokbransjen. I det følgende vil jeg analysere disse to faktorene: Det å konsentrere seg om samfunnet rundt seg - den ordenen individet inngår i - samtidig som man forteller sin egen historie; og det å skifte mellom pronomener. Det er etter mitt syn det som skiller Bjørnstads metode fra Vigdis Hjorths (og for



den saks skyld også fra Knausgård sitt prosjekt, som Bjørnstads ellers kan minne om). Derfor skal jeg i dette kapittelet sammenstille noen av utdragene fra Bjørnstads roman med utdrag fra Vigdis Hjorths *Er mor død*, for å sammenlikne metoder.

### Å ta noen ut og hente noen inn

«Å ta noen ut. Å hente noen inn.» (Bjørnstad 2017: 42). Denne setningen gjentar Bjørnstad nærmest som et mantra gjennom hele romanen. Den får dog ulik betydning i ulike sammenhenger, og med tiden som går. Første gang den forekommer, er det i en sammenheng der han snakker om kritikernes makt. Hvordan «de tar noen ut og henter noen inn» alt etter hvem de mener har fortjent en omtale. Det er kritikerne som bestemmer hvilke kunstnere som får suksess, alt etter hvem de behandler og hvordan de behandler deres kunst. Senere viser det seg at også kunstneren har denne makt til å ta noen ut og hente noen inn. Ketil kan gjøre det i romanene sine, i musikken, men også i selve livet. Som forfatter bestemmer han hvem som hentes inn i fortellingen og hvem som tas ut i den hensikt å få historien eller tonene til å passe. I disse ordene, hva enten de er knyttet til kritikerne eller kunstneren selv, ligger det altså mye makt. Og ikke bare i ordene, men i selve handlingen:

Å ta noen ut. Å hente noen inn. Det er militær språkbruk. Men det er dette samtidens reality-serier baserer seg på. Noen skal tas ut. Forsvinne. Til slutt står det en eneste person igjen. Vinneren. Å ta noen ut betyr egentlig, på godt norsk: å drepe noen. (Ibid: 42).

Også Johanna i Vigdis Hjorths *Er mor død* finner ut, hvilken makt hun egentlig besitter i form av ord. At hun kan dikte opp sin egen familie, men også at hun kan drepe dem: På slutten foretar hun en symbolsk begravelse av moren sin. Moren er død i hennes fortelling – og moren er død i Johanna sitt liv.

Videre i avsnittet om kritikernes makt skriver Bjørnstad at: «Jeg vet at jeg ofte kommer til å angre på det jeg skrev i avisen. Oftere enn jeg kommer til å angre på det jeg skrev i romaner.» (Ibid: 42). Ketil har selv anmeldt både musikk og bøker. Han vet hvilken makt han besitter i disse rollene. Likevel har han sluttet med anmelderi. Er det fordi han angre sine ord, fordi han ikke liker denne makten, ikke klarer å håndtere den, eller er det kanskje fordi han nå vet hvordan det er å stå på den andre siden?

I romanene utøver han også en form for makt over dem han skriver om, men han behøver ikke stå til ansvar for det på samme måte som når han *tar noen ut og henter noen inn* i en anmeldelse.

Dette demonstrerer han i et senere avsnitt der han møter sin erkefiende, anmelder i Dagbladet Cathrine Krøger, på Aschehougs hagefest. Hun har gjennom det meste av Ketil sin karriere vært på nakken av ham, og konsekvent høvlet ned arbeidet hans. Nå har han altså mulighet for å konfrontere henne, for det som står i anmeldelsene hennes er et tydelig personangrep, mener Ketil. Kunne han ha sagt det samme, hvis Krøger hadde skrevet en *roman* om ham; hadde han da hatt mulighet for samme slags bevisføring? Et skjønnlitterært angrep er ikke helt enkelt å verge seg mot. Det er kan hende derfor vi verken forlanger eller forventer at noen skal forsøke seg på det, like lite som den som angriper har grunn til å gjøre seg klar på et forsvar.

Ketil innleder episoden med Krøger med å fortelle om hvordan han ble mobbet som barn. Nå står han der igjen: i barndommens skolegård som nå har blitt hagen til Aschehoug: «Jeg står og svaier på plenen utenfor Aschehougs villa. Jeg tenker på mobberne. Dem jeg hadde skrevet om i *Veien til Mozart*. De som bestemte sannheten i skolegården.» (Ibid: 237).

Det er påfallende hvordan også Helga Hjorth i *Fri vilje* assosierer den som har skrevet om hennes familie, med barndommens mobbere. Hjorth viser dog ikke til en konkret episode, men til en generell liknelse om en jente som kommer hjem fra skolen og forteller til faren sin at hun har blitt mobbet. Faren svarer med at hun må heve seg over det, fordi dette er noe «skoleunger har holdt på med gjennom alle tider.» Og at: «Rikard er så dyktig på det han gjør, så morsom når han mobber.» (Hjorth 2017: 244). Hjorth nevner dette i en sammenheng der Nina har lest en anmeldelse av boka til Vera. Anmelderen fremhever at «høy litterær kvalitet unnskylder mye. Hvis Vera Lind skrev like godt om sin far som det Knausgård gjorde om sin, så var det egentlig et kompliment til faren.» (Ibid: 244). Disse litterære overgrepene kan altså unnskyldes med god kvalitet, fordi det inngår i en lang og respektert tradisjon. Derfor må offeret bare avfinne seg med det, og snu det andre kinnet til.

Samme praksis kan man vel si også Ketil blir utsatt for. Han opplever at Krøger utøver hets mot ham. Og det hadde vært lett å ta det opp med henne, nå som de møtes der i hagen. Det hadde vært lett å konfrontere henne, fordi hun har gjort det helt åpenlyst: i en avis, mot hans roman, hans navn. Det hadde vært lett, men han gjør det ikke. Han tar til motmæle i en roman i stedet. Feiger han ut og skriver roman i stedet for å konfrontere henne direkte?

## Makten til å definere

Hun ble kåret til Nordens beste anmelder for sin skarpe penn. Hun trengte derfor ikke begrunne sine holdninger lenger. Ikke Krøger heller, som fortsatt fikk apoplektisk anfall hver gang navnet mitt ble nevnt i radiodebatter. Men for meg den gangen ble det noe skremmende, nesten lammende, når to mektige kritikere valgte å skrike i kor mot meg på den måten. (...) Når stanset de opp og diskuterte med seg selv, slik en forfatter alltid må gjøre, konstant usikker på om teksten holdt mål? *De* hadde definisjonsmakten. *De* var gjenglederne. *De* var mobberne. Når leste man sist om en kritiker som tok selvkritikk på noen han eller hun hadde gjort? (Bjørnstad: 240).

Egentlig kunne man i det Bjørnstad skriver her, skifte ut *kritiker* med *kunstner*. Gjennom lesningen av romanen får en inntrykk av at det er det Ketil også selv har funnet ut. At han er klar over hvilken uangripelig makt han besitter idet han skriver om andre mennesker: hva enten det er kunsten eller livet deres – hvis det da ikke er en og samme ting. Derfor gjør han seg også utrolig mange overveielser boka gjennom, i flere livssituasjoner, hvorvidt han kan tillate seg å gjøre det han holder på med. Hvorvidt andre kan gjøre det han selv umiddelbart holder seg for god til å gjøre.

Ketil skal skrive en biografi om Oda Krohg. Til hans overraskelse kommer prosjektet til å handle vel så mye om ham selv, som om Oda. Kjetil slutter opp om det Poul Behrendt skriver i *Fra skyggerne af det vi ved* – at forfatterens grunnleggende forpliktelse er å avdekke virkeligheten. Ketil gjør seg de samme overveielsene: hvordan kan han skrive så sant om Oda som mulig? Er det i det hele tatt det han skal? Hvordan skal han kunne «skrive seg inn i en kvinnes liv»? (Bjørnstad: 260).

En sidebemerkning her, i forhold til det hele min oppgave bygger på: Selvfølgelig må det skjelnes mellom sjangere – er det roman, en biografi, sakprosa eller kanskje fiksjon? Uansett i hvilken form man behandler livet til andre mennesker, mener jeg at man bør gjøre seg de samme overveielsene. Ketil skriver om Oda fordi *hun er hans helt*, sier han. Han kunne ikke finne på å skrive noe stygt om henne, formaner han niesen til Oda Krohg, som blir en av hans viktigste kilder. Men hvorfor skulle han i det hele tatt skrive noe intendert stygt om henne; helt eller ei; hvis det han skal gjøre er å forholde seg til *virkeligheten*?

Grunnen til at Ketil velger å skrive om nettopp Oda Krohg, er at han ser hvor mange hull det er i fortellingene som tidligere er kommet frem om henne. «Hvor mye kunne man tro på det man fant i bøkene. Alle mennene som skrev sitt liv inn mot henne.» spør han. (Ibid: 266). Han vil foreta en slags lapparbeid for å neste tingene sammen, men med hvilken rett gjør han det, spør han seg:

Med hvilken rett gikk jeg inn i et annet menneskes intimsfære? Et dødt menneske, til og med. Fra skrivepunktet var jeg akkurat nå innsirklet i debatten om virkelighetslitteraturen. Med hvilken rett skriver en forfatter stygt om sine aller nærmeste, selv de som lever? (Ibid: 266).

Ketil forestiller seg, eller rettferdiggjør sitt prosjekt, med at Oda sikkert var et menneske som ønsket å bli sett. Han innprenter seg selv at hun skrev mye og etterlot seg mange brev hvor hun forteller om seg selv og livet sitt. For at det skulle bli funnet og lest? Hun delte av seg selv i levende live, og derfor tenker han at hun sikkert ikke ville ha hatt noe imot å bli skrevet om etter sin død: Hun var et menneske som ønsket å bli sett, konkluderer Ketil. Men hertil kan man kanskje tilføye at én ting er å ha skrevet selv, noe annet er å bli *beskrevet*.

I samme avsnitt kommer Bjørnstad inn på det også Helga Hjorth funderer over i *Fri vilje*: Er det akseptabelt å skrive stygt om andre, hvis man bare skriver bra nok?: «Var det tillatt å drepe, bare drapet var godt nok utført?» spør Ketil (Ibid: 267). Han henviser her til den franske forfatter Edouard Louis som også behandler sine nærmeste ganske utilslørt i sine romaner. Her blir det samtidig et spørsmål om hva som har blitt begått mot den skrivende (Edouard). Har man bare hatt en ille nok barndom, har bare foreldrene vært slemme nok, ja, så er det lov å gjøre med det, eller med de, hva man vil; man er jo tross alt et offer: «Hadde man et traumatisk forhold til sine foreldre, sine søsken eller sin samboer, kunne man skrive om dem. Så var det bare et tidsspørsmål før de lå smadret som spyttklyser i offentlighetens rennestein.» (Ibid: 267.)

### Smerte unnskylder mye

Ketil ser også denne tendensen hos noen av Oda Krohg sine samtidige, nærmere bestemt Hans Jæger og Edvard Munch. Han henviser til hvordan disse alltid skapte kunst ut ifra en smerte. Dette er det samme utgangspunktet hvorfra også Vigdis Hjorth later til å arbeide. Bjørnstad skriver:

Men de forfatterne han leser og liker best, skriver om ensomhet og fortvilelse. De færreste av dem er overgripere. De opplever seg selv som ofre. Enten er det en slem mor eller far, eller en livsfarlig onkel. En familietragedie. Et Ibsen-drama. (Ibid: 258).

Men det som fjerner disse to forfatterne fra å bli sett på med «medlidenhet», er ifølge ham, at de ikke ønsker å «bli synes synd på.» Det er derfor Bjørnstad klarer å lese det og forholde seg til det. Fordi «Munch, med så stor enkelhet, viste at skriket kom innenfra.» (Ibid: 258). Denne smerten er altså noe som lever inne i kunstneren selv og som han må få ut for å behandle. Og da kan man gå med på at det er stor forskjell på om man skriver for å behandle en indre smerte, noe som er inne i en selv; eller om man skriver for å legge denne smerten over på andre fordi man ser seg selv som et offer, fordi man vil at disse andre skal føle like mye smerte, det er jo de som i utgangpunktet har forårsaket denne smerten hos offeret: Du har gjort meg vondt, nå skal jeg skrive om deg! Slik skriver den danske forfatteren Leonora Christina Skov det i sin selvbiografiske roman *Den der lever stille*: «Pennen er forfatterens viktigste våben.» (Skov 2018: 283). Hun henviser her til en episode hvor hun har følt seg krenket av en mann, og som straff, og for å skremme ham, sier hun: «Jeg skal skrive om dig.»

Ketils konklusjon på hva som er forskjellen mellom disse forfatternes prosjekter, er at det handler om kunstnerens intensjon, om hva hans ellers hennes hensikter later til å være. At noen litterære fremstillinger synes ok, mens andre er over grensen, handler om den skrivendes trang til å være henholdsvis offer eller helt. Om å ta ansvar eller å legge ansvaret over på andre:

Med stigende forbauselse kunne jeg se at de aller råeste og mest hensynsløse bøkene fik de beste kritikkene. De romanene der forfatteren også ikledte seg offerrollen, ble nærmest genierklært. For et nesten samstemt pressekorps handlet det utelukkende om hvor godt man skrev og formidlet sitt eget traume. Det var *kunsten* som var ukrenkelig, ikke menneskene. (Bjørnstad: 267).

Men hvordan skjelne forfatterofferet fra forfattergeniet? Ketil gjør seg mange overveielser om hvorfor, eller fra hvilket punkt han *selv* skriver. Han avklarer med seg selv, resonnerer seg frem til et gyldig utgangspunkt og forsvarer på den måten sitt eget prosjekt.

Her kan man innvende at Bjørnstad kan ikke vite om de andre forfatterne han kritiserer, har gjort en tilsvarende øvelse: om de har resonnert seg frem til samme forsvar, og eventuelt med

hvilken bakgrunn eller hensikt de har gjort det. Er det noe som fremgår av teksten, av verket? Jeg tror det neppe. I så fall hadde det vel ikke eksistert noen egentlig diskusjon? Igjen, det hadde vært lett for Ketil å gå til Cathrine Krøger å konfrontere henne med hennes personangrep, fordi hun har gjort det i en anmeldelse, en helt annen sjanger. Hun vedstår seg navn – hans og sitt eget – hvorimot det som foregår i en roman er skjult bak et slør, et gardin, som forfatteren til enhver tid kan påkalle seg retten til å trekke for eller fra. I forlengelse av møtet med Krøger funderer Ketil videre over denne rett: «Til min forbauselse så jeg at forfatteren vant, på alle nivåer, både de estetiske og de etiske.» (Ibid: 268.) Hvordan kan det ha seg at forfatteren slipper å ta ansvar for sine handlinger med en gang det står *roman* på tittelbladet - så lenge det ligger stor nok smerte bak? Det er kanskje fordi så mange velger å ikke se, å ikke gjøre det til det problemet det faktisk er, slik Bjørnstad er inne på her:

Dette var jo nesten uten unntak forfattere jeg satte høyt, som tidligere hadde gitt meg store leseropplevelser. Men den gangen tenkte jeg ikke engang på problemstillingen, fordi ingenting heller var gjenkjennelig på en ubehagelig måte. (Ibid: 268).

Da er vi vel tilbake til den konklusjonen Poul Behrendt drar: Hvis bare de som føler seg gjenkjennelige i verkene ikke hadde sagt noe, så hadde vi aldri oppdaget det. Da hadde det ikke vært noe problem? Men så igjen: Et drap kan jo ikke kalles et ikke-drap bare fordi vi ikke vil se på den døde? Den døde vekkes ikke til live fordi vi velger å snu blikket bort.

### Med ærlighet kommer man lengst?

I de siste avsnitt av kapittelet hvor Ketil diskuterer sine rettigheter som skrivende, avrunder han med å stille seg selv en lang rekke spørsmål: Hvis andre kan, så kan vel også jeg? Hvis det bare er gått passe lang tid, så går det vel bra: «Det var lettere å skrive om sekstitallet, fordi alt var fjernere.» (Ibid: 269). Den anmelderen han nevner ved navn, har jo for lengst selv bedt om plass i rampelyset, og da gjør det vel ikke noe at han viser hennes vederstyggeligheter frem? Handler det ikke om å få frem sannheten?

Men må det være for enhver pris, spør han. Dem det skrives om i historiene, har jo ikke selv bedt om å befinne seg der: «Hvem av oss ønsket å ligge som underholdningsobjekter i stabler i bokhandlene, å bli hånet og mishandlet på den hellige kunstens alter, mens forfatterne tjente seg søkkrike?» (Ibid: 268).

Det finnes nok av resonnementer for og imot å skrive eller ikke skrive, om seg selv og andre. Det er åpenbart en vanskelig gåte å få til å gå opp. Derfor ender mange kanskje med å bare gjøre det, uten å bry seg om alle disse moralske dilemmaene. Det er lettere å lukke øyne og ører, og når forfatteren vet at også leserne gjør det samme fordi de har inngått en kontrakt og skrevet under på at det er det de skal - lukke igjen øyne og ører - da vil det nok gå bra. «Jeg vet at det er dårlig gjort, men jeg gjør det likevel.» Det var omtrent det Sandra Lillebø sa da hun rettfærdiggjorde sitt prosjekt *Tingenes tilstand*.

Det er lett å dikte opp noe med ord: om det er personer, sin egen historie, unnskyldninger for uetisk adferd eller rettfærdiggjøringen derav.

Kanskje er det likevel noe i dette siste som Lillebø sa. For hun er i det minste ærlig om at det hun gjør er dårlig gjort. Hun forteller i intervjuet med NRK som jeg tidligere viste til, at hun har fulgt mye med på debatten om virkelighetslitteratur, og at hun har gjort seg mange tanker om det. Hun mener mye om det, sier hun. Det samme er tilfellet med Bjørnstad. Han viser at han bryr seg om dette. Han er tilsynelatende helt åpen om sine metoder, også når det kan settes spørsmålsteget ved om han er så moralsk korrekt som han gjerne vil fremstå.

Jeg vil her vende tilbake til det jeg også innledet dette kapittelet med, nemlig Helga Hjorth sitt spørsmål: «Blir man mindre løgnaktig hvis man er ærlig om at man lyver?» (Hjorth 2017: 125). Jeg er fristet til å svare *ja*. Ja, det er helt sikkert en virkningsfull metode. Men det jeg sitter igjen med etter å ha lest Bjørnstads roman, er spørsmålet om det faktisk er bedre at forfatteren er ærlig om sine metoder og forteller om overveielsene bak, i stedet for bare å fremstå som en hensynsløs drittsekk? Utfallet er vel det samme uansett, eller hva?

Også dette handler om premisser og kontrakter: Forfatteren viser sine sympatiske sider for leseren, og leseren går med på premissen om at forfatteren egentlig er hensynsfull og sympatisk (på samme måte som man går med på premisset om at forfatteren er et offer, en det er synd på og som derfor har all mulig rett til å fortelle om sine forferdelige foreldre). Det gir også leserne mye bedre samvittighet når de siden kan lese om de menneskene som forfatteren så hensynsfullt eller hensynsløst, bruker i sin kunst. I denne kontrakten står det altså at vi skal lese denne bok med god samvittighet, fordi forfatteren har skrevet den med god samvittighet (skjønt vi ikke kan være sikre om han overhodet har noen samvittighet). Han har vist at han har tenkt og vært

hensynsfull i sin skriving, så da bør også vi være hensynsfulle i vår lesning. Men hensynsfull overfor hvem – forfatteren eller dem han har skrevet om?

### Han og jeg: Å skille forfatteren fra verket

Et interessant grep Bjørnstad gjør i sin selvfortelling er, hvordan han skiller (eller ikke skiller?) mellom *han* og *jeg*. Når han skifter mellom pronomener og tiltaleformer, skjer det noe med leserens nærhet eller distanse til historien, til fortelleren og forfatteren. Skiftet mellom han og jeg forekommer flere steder i samme avsnitt, og det kan innimellom være vanskelig å gjennomskue hvilken effekt fortelleren eller forfatteren vil oppnå – om han selv har overblikk i det hele tatt, hvilket i seg selv er en litterær effekt: hva skjedde *egentlig* da? Hva har jeg *tenkt* meg til skjedde?

Umiddelbart kan det virke som om dette *han* trer tydeligst frem når forfatteren vil berette om noe som har skjedd: Når forfatteren blir en tydelig forteller. Det er dog ikke i alle situasjoner at dette holder stikk, som f.eks. i et avsnitt der *jeget* funderer over begrepet «skam», og det å skrive om det. Jeget beretter fra et skrivende punkt. Beretter om tanker han, forfatteren Ketil Bjørnstad, har nå, mens han sitter og skriver verket, om noe han opplevde eller tenkte da – mens han *levde* den fortellingen. Men i avsnittet rett etterpå blir de følelsene jeget sitter med, til noe *han* kjempet med den gangen. Noe *jeget* formoder at *han* følte den gangen. På den måten kompenseres *jeget* og *han* – fortelleren og forfatteren - for hverandre, og fullender hverandres fortelling: hjelper hverandre med å få den felles fortellingen til å gå opp. Men er det en troverdig metode?

Det *jeget* funderer over i dette nevnte avsnittet om skam, er hvordan *skam* har blitt noe entydig negativt, mens *skamløs* er overveiende positivt – «sett fra skrivepunktet» fastslår Bjørnstad (Ibid: 697). *Jeget*, som her må antas å være forfatteren, Bjørnstad selv, revurderer «fra skrivepunktet» hvordan han har kunnet, eller ikke kunnet, skrive om de mer smertelige, de mer skamfulle punktene i livet sitt, og som han gjennom verket benevner, men aldri skriver direkte hva er:

Jeg tenker på dette mens jeg leter meg tilbake mot min egen skam, det uutholdelige som skjedde i mitt eget liv, på midten av åttitallet, det som jeg ikke kan skrive om, fordi jeg ville måtte blottlegge noen andre samtidig og rive dem med meg i fallet. Igjen smaker jeg på virkelighetslitteraturens dilemma. Når en forfatter beskriver sine egne onani-utgytelser og i detalj forteller hvor på veggen sæden treffer, føler jeg skam, både på vegne av ham og av meg



selv. Tilliten mellom oss, den forfatteren selv skaper gjennom å definere for leseren hva han eller hun kan vente seg av boken, er brutt. Han har fortalt meg noe jeg ikke vil vite. (Ibid: 697).

Men hvem er det han vil beskytte?: Leseren fra å vite noe han antar denne ikke vil vite, eller seg selv mot noe han ikke vil at leseren skal vite? I forlengelse av dette trekker han frem et eksempel fra forfatteren Philip Roth, som i en selvbiografisk skildring forteller om hvordan han som tenåringsgutt henter en indrefilet ut fra kjøleskapet og gnir den mot kjønnet sitt. Etterpå legger han den tilbake i kjøleskapet, og Roth skriver: «I have fucked my own dinner,» siterer Bjørnstad. (Ibid: 697). I dette eksempelet sier Bjørnstad at han skjønner Roth sin forfatterlengsel etter å skrive om en slik episode, fordi setningen: «I have fucked my own dinner», er morsom. Det ser godt ut på papiret. Men: «Jeg vil allikevel ikke vite det. Fordi det er skamløst» skriver Bjørnstad videre. Og det er jo litt av et paradoks sett i forhold til denne mer og mer selvutleverende litteraturen som den virkelighetsnære er. Leseren vil, sier en del forfattere i hvert fall til sitt eget forsvar, ha det ærlige, det reelle. Vi liker at folk deler av seg selv. Det krever hverken teori eller vitenskap å støtte opp om denne påstanden. Det er bare å opprette en bruker på Instagram, og så velter det opp med kvinner som føder for åpen skjerm, trillende tårer, fysiske overfall, folk som piller seg i nesen og klør seg i skrevet. Men når det er pakket inn i en roman, så vet leseren faktisk ikke til hvilken grad forfatteren er ærlig og skamløs, og egentlig er det like greit å ikke vite det helt presist – så får du det ikke tværet ut over morgenkaffen som med tilfellet Instagram. For det er likevel, som Bjørnstad peker på i tilfellet Roth, også litt for ekkelt å tenke på at det rent faktisk kunne ha skjedd i virkeligheten. Men igjen, vi vet ikke. Vi vet ikke om Roth rent faktisk pulte sin egen middag, eller om han diktet det opp fordi det tok seg godt ut i en roman. Man vet ikke om Vigdis Hjorth intensjonelt har levd livet sitt litt mer spennende, litt mer grenseoverskridende, for å ha noe å skrive om, og for å «vinne over diskrepansen mellom liv og språk.» (Hjorth 2018: 56). Leseren vet ikke om Karl Ove Knausgård hadde på seg en blå skjorte den dagen i 1992, eller om den var hvit. Han vet sikkert ikke selv heller, men noe må han finne på for at det skal være troverdig i romanens univers.

Det er ikke alt som egner seg til å bli skrevet romaner om. Virkeligheten er ikke alltid like spennende som den høres ut som, men forfatteren får det til å høres sånn ut, for at vi skal gidde å lese det og å lære noe av det som likner på vårt eget liv - som kunne vært vårt eget liv. Som også Vigdis Hjorth skriver i *Er mor død*, så er virkeligheten vaskepulver, tur på butikken og

treg mage, men det er ikke det vi vil høre om. Det må dog til en viss grad med likevel, for at vi skal tro på det som er viktig, for at vi skal finne det verdt å lytte til det hun, som beretter om en versjon av virkeligheten, forsøker å fortelle oss. Hun må gjøre den faktiske handleturen hakket mer spennende ved å la et underliggende drama ulme under overflaten, og så kan vi jo lure på om det har skjedd eller ikke. Akkurat her er det en detalj, det er ikke så viktig, men i det store hele har det betydning. Selv de små hvite løgnene kan vokse seg store og livsendrende.

Det er kanskje også det som Bjørnstad insinuerer her, eller som jeg i hvert fall utleder: at forfatteren kan ha hatt tanker, ideer, ting han eller hun har hatt lyst å utforske i det levende livet, men som rett og slett har vært for drøyt, eller ikke mulig, fordi han eller hun er for skamfull (eller samvittighetsfull) til rent faktisk å gjøre det. Fordi rammen for moral er mer nærværende i det faktiske livet, men til hans redning kan han altså skrive seg skamløs i en roman. For her er det ikke Ketil Bjørnstad, men *han* som levde det livet, men *jeg* som nå skriver en versjon av det livet. Og deri kan man vel ta seg friheter, fordi det blir en distanse. Fordi leseren ikke kan vite. Fordi det er umulig å sjekke om Roth faktisk pulte roastbiffen som tenåring eller om Vigdis Hjorth faktisk ble misbrukt av faren sin. Ingen sjekker, for det er uansett bare en roman og man må gå med på dens premisser, det den vil fortelle: om overgrep, om seksualitet, om helt vanlige guttetanker.

Bjørnstad runder av dette avsnittet med å skrive: «Men det er uansett bare seg selv Roth utleverer. Han bygger ikke sine romaner på andres moralske svakheter.» (Ibid: 697). Er det kanskje her grensen for skamløshet finnes?

Bjørnstad gjør leseren opptil flere ganger oppmerksom på at her – akkurat her hvor jeg slutter min fortelling, her hvor *jeget* i skrivende stund trer frem, så finnes det noe jeg ikke *kan* skrive om, noe *han* ikke kan fortelle om. Du lurer sikkert på hva det er jeg skjuler, men du trenger ikke vite. Historien blir fullendt likevel. Noen rom har kanskje godt av å være mørklagt. Det finnes nok rom i huset, det er ikke sikkert vi trenger plassen der inne til noe likevel, så da er det ikke verd å ofre noe på belysning.

Bjørnstad skriver at en av de tingene som holder ham tilbake fra å skrive om dette han ikke kan fortelle, er at det vil skade andre. Det er nobelt, det er aktverdig, men er det kanskje ikke også bare en god unnskyldning? Leseren spør ikke, for leseren aksepterer denne grensen, aksepterer at forfatteren har gjort et etisk, medmenneskelig valg, men kanskje er det nettopp bare fordi

Bjørnstad ikke vil tape ansikt, men fremstå som en antihelt i sin egen fortelling? For han sparer jo ikke på kreftene når det kommer til dem som har vært ugreie mot ham. Han er ikke sen til å nevne de kritiske anmeldere ved navn, mens han bare benevner andre med forbokstav, eller som *den andre*, for å skåne, for å utvise moral. Bærer leseren over med ham, når han utleverer Krøger, fordi hun har vært en jævel mot ham? Bærer vi over med Vigdis Hjorth og med Karl Ove Knausgård når de utleverer fedrene sine, fordi fedrene har vært ugreie mot barna sine – mot det skrivende jeg?

Mens vi skjønner at Bjørnstad ikke vil utlevere den snille, gode og støttende kona si og derfor aldri nevner henne ved navn eller på andre måter levendegjør henne? De har ikke selv valgt å være en del av denne fortellingen, skriver Bjørnstad flere steder. Men det har vel ikke Cathrine Krøger heller? Er det egentlig noen forskjell på hva som blir skrevet? Er det ok at han skriver om Krøger som han gjør, fordi det jo egentlig bare er en bagatell? Det går på det profesjonelle: at hun er en jævel i sine anmeldelser, i jobben sin. Det er vel ikke et direkte personangrep, eller? Han kunne ha skrevet så mye verre ting, hvis han ville hevne seg – altså, hvis det var hensikten hans. Så kan man igjen spørre, hvor langt man kan gå da? Til anklager om utroskap, seksuelle overgrep, mord? Spørs det kanskje hvem som er offeret og hvem som er bøddelen? Det finner vi aldri riktig ut, for forfatteren kan tilpasse sin versjon slik at den faller ut til fordel for hvem det passer ham eller henne.

For å oppsummere dette med *han* eller *jeg*: Poul Behrendt skriver i et innledende kapittel om *name* eller *no name*. Han trekker her frem tre eksempler med tre ulike forfattere: Linn Ullmann, Kristina Stolz og Delphine de Vigan. Han innleder her hvordan de tre ulike metoder har ulik virkning på leseren. Eller kanskje ikke så ulik enda, for uansett om forfatteren benytter seg av oppdiktete navn, de virkelige eller ingen navn i det hele tatt, blir utfallet, gjennom andre teknikker og metoder underveis, det samme: forfatter og forteller kommer på et eller annet tidspunkt til å fremstå utroverdig. Det er alltid noe forfatteren eller fortelleren ikke vet, fordi denne begrenses av navn eller ikke navn. Om forfatteren skriver som seg selv, eller som den som forteller om seg selv, er det alltid noe han eller hun ikke kan vite, men som leseren kanskje gjerne vil vite, og som forfatteren derfor kan føle seg fristet til å fortelle. Og så må man vel tre ut av den rollen man egentlig har tildelt seg selv, men med fare for å fremstå utroverdig. Det er kanskje ikke så farlig det heller, så lenge fortellingen er god? Som Behrendt skriver i dette kapitlet finnes det litterært sett mange måter å redde sin egen utroverdighet på som forfatter: «Autofiktion, når den ellers er kvalifisert, handler i alle faser om, at der i en forfatters liv er

indtruffet begivenheder, som lige så lidt lader sig omsætte til modernistisk fiktion som til privat-biografisk erfaring. Autofiktioner løser det uløselige.» (Behrendt 2019: 238).

Det som Bjørnstad gjør, om enn fra et subjektivt synspunkt, er å tydeliggjøre at han har hatt til hensikt å fortelle om historiske, samfunnsmessige begivenheter heller enn om de mennesker han møtte på veien, for å belyse sin samtid. Vigdis Hjorth derimot oppstiller problemene på en helt annen måte. Særlig i denne siste romanen *Er mor død* virker fiksjonaliseringen nesten som en parodi, et slags trassig påbud som etter mitt syn grenser til det komiske. Et eksempel er navnene. Hovedpersonen Johanna har en søster, Ruth. Alle i Ruth sin nære familie har navn som begynner med R, noen mindre bra funnet på enn andre. Det er moren hvis etternavn er Hauk – en *hawk* som våker over denne lille hjelpeløse musen satt opp mot jagede elger i skogen og andre lettkjøpte referanser til dyreriket. Og så er det dette at Johanna er bildekunstner. Dette yrket fremstår på ingen måte gjennomarbeidet eller troverdig, men virker heller som en unnskyldning for å kunne diskutere det som ligger Hjorth så nært også i mange andre av hennes romaner: å finne ut av *hva* som er så galt med mor, men også å «diskutere» kunstneren sin posisjon i samfunnet. Her har Hjorth ikke utnyttet Johanna sitt yrke til fulle og latt det vise sitt potensial. For det er mange løse ender. Som leser er det vanskelig å forstå alvoret i det bildet Johanna har malt av *Mor og barn*. Hvorfor skulle det være så krenkende at hun maler en silhuett av en mor og et barn? Dette kan selvfølgelig være for at Hjorth vil vise, *hvor* latterlig hun syns det er at noen i det hele tatt lar seg krenke av kunst, eller også trenger vi ikke spørre, fordi vi kjenner fortellingen fra før – slik den er fremstilt gjennom hele Hjorths forfatterskap: hvorfor det er så vanskelig med mor. Man merker at det er andre ting som brenner hos Hjorth, og man får inntrykk av at Johanna egentlig kunne ha ervervet seg med *hva* som helst. Den viktige historien her er at moren ikke vil snakke med Johanna, og Hjorth har trengt et plott å pakke det inn i, men denne gangen et plott som ikke kan *faktasjekkes*. Kanskje måtte plottet fremstå så utroverdig at det ikke var noen tvil om at det var diktet opp? Så utroverdig at ingen ville bry seg om med å sjekke detaljene? Det er jo en litterær metode det og.

En ting som ofte slår meg i lesningen av virkelighetsnære verk, er grensen mellom det private og det personlige. Hvor går den? I noen tilfeller kan jeg få en følelse av at jeg i lesningen går inn i et, ikke *magisk*, men *privat* rom der jeg ellers ikke har lov å være. Gjerne fordi forfatteren vender blikket innover: mot seg selv og en spesifikk familie. Bjørnstad vender til gjengjeld blikket mer utover og diskuterer heller seg selv i sammenheng med verden rundt ham. Den måten han hele tiden skifter mellom små, personlige begivenheter og tanker, og så de

begivenheter som utspiller seg ute i verden på samme tid, gjør at man som leser får følelsen av at det nettopp ikke bare handler om ham eller familien hans. Det er en dypereliggende grund til at han forteller *sin* historie. Vigdis Hjorth har ganske visst også uttalt mange ganger, at hun skriver om noe som ligger hennes eget liv nært for å fortelle noe allment. Det er bare det at når forfatteren skjuler seg bak et slør av fiksjon, så kommer man gjerne til å lure på, hva det er hun skjuler. Det er vel en allmenn nysgjerrighet, og det vet forfatteren og spiller på som et litterært virkemiddel, et salgstriks. Straks man får ferten av at noe er forsøkt skjult for en, at noe dekkes over, blir man mistenksom og man vil vikle ut.

### Å løse det uoppløselige

Hva er det da som driver disse forfatterne til å skrive om det *uløselige*, om de private erfaringene? Er det for å skrive seg ut av skammen? Er det fordi fristelsen til å løse det *uoppløselige* er så stor? Er det en gave – til leseren eller til alle dem forfatteren ønsker å gjøre litt klokere? Er det for å gjøre sitt liv og sin historie mer interessant enn det den egentlig er? Hva er det som driver forfatteren til disse nådeløse «selv»fortellinger? Er det en slags befrielse, slik Bjørnstad skriver om da han i møtet med teatret opplevde hvordan grenser overskrides og utviskes: «Det som utspiller seg på scenen, blander seg inn i hans eget liv, hans tanker og beslutninger. Det at alt plutselig kan skje i scenerommet, er både befriende og urovekkende.» (Bjørnstad: 405).

En av Ketil sine verk skal settes opp som teaterstykke, og han får være med i prosessen. Han innskyter dog flere ganger, at oppsetningen fjerner seg fra det som egentlig skjedde, det som egentlig står, men regissøren formaner at det er slikt det er med film og teater: at man får det umulige til å skje. Her finns det ingen grenser. Det er sikkert fristende, men Ketil ser og opplever også at det følger noen problemer med denne friheten. I slike tilfeller må det vel handle om å være i stand til å ta ansvar – at det blir såkalt frihet under ansvar, i stedet for en ren *laissez-faire* holdning til egen skapertrang? For i denne kunstneriske friheten stilles det, eller burde det vel også stilles, noen krav til leseren, til betrakteren. Det er bare ikke helt tilfellet, fordi dette *ansvaret*, eller grunnen til at vi ikke skal ta det, er beskyttet av selve tittelen *kunst*. Av den kontrakten som automatisk skrives når vi tar inn over oss det kunstneren vil formidle. Som Bjørnstad skriver:

På toppen kom ubehaget ved selve *Raskolnikov*-oppsetningen. Hullet i betongtrappen nok en gang. Følelsen av at også *han* hadde begått en forbrytelse, uten at han visste hva den besto i.

Skjønt, det visste han jo, men denne tanken lot seg ikke tenke på samme måten som andre tanker. Det var tåkepartier i hans eget hode denne tiden. Tett tåke, nærmest ugjennomtrengelig, så lenge han tenkte som Raskolnikov, at det var *han* som bestemte moralen, ikke samfunnet, ikke dem han løy for, så lenge løgnen ikke var til skade. Dessuten var han ikke på vei bort fra noe. Sandøya var hans hjem. Det var ingen han behøvde å stå til rette for, så lenge han selv ikke skadet noen bevisst. Han tok seg den frihet. (Ibid: 410).

Beskueren kan med sin fornuft fornemme at her foregår det noe som ikke er helt greit, men fordi man sitter der man gjør, med de oppsatte rammene for et teaterstykke eller en roman, kan man ikke alltid utpeke hva denne «forbrytelsen» består i. Det er tåkepartier, som Bjørnstad skriver her. Man kan ikke nødvendigvis tenke seg til det, men man kan fornemme det gjennom et teaterstykke, en roman, og man vet fortsatt ikke helt hva man har vært med på, men noe har man vært med på. Noe har man kanskje selv gjort, merket eller sagt, men det er ikke så viktig. Man lar det bli som en slags tåke inni seg. Det er uoppløselig. Det er fiksjonens slør som bedøver oss, som tryllebinder oss, og vi kjemper ikke imot, hvorfor skulle vi det? For en del av det handler vel også om at det ikke går ut over oss? Altså ikke før den dagen, man selv blir fanget i en roman.

## Kapittel 5: Selvfremstilling i litteraturen

«Selvframstillingen er litteraturens måte kanskje ikke å besvare, men i det minste å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?*» Slik innleder Arne Melberg verket sitt *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (Melberg 2007: 7). Hvorfor skriver så mange forfattere om seg selv og hvorfor er vi interessert i å lese om det? Melberg peker innledningsvis på at det har å gjøre med den moderne tids «territorielle forskyvninger og folkeforflytninger.» Mennesket har til alle tider søkt etter svar på hvem vi er og hvorfor. Vi søker en mening, med oss selv, med verden slik den er, og vi forsøker å plassere oss selv i en sammenheng. Religion, litteratur og filosofi er bare noen av de hjelpemidlene vi tyr til i jakten på mening. Som Melberg skriver, kan det tenkes at den litterære selvframstilling «tilfredsstiller et like nostalgisk som medialt behov for tydelige forfatterpersonligheter.» Her kan man innskytte at det kanskje ikke bare er forfatteren, men også leseren, som tilfredsstilles gjennom lesningen av disse personframstillinger. At «virkelighetshungeren», slik Melberg kaller det, har å gjøre med leserens, så vel som forfatterens, trang til å speile seg i den andre, men på den måten også bli sett?

I dette kapitlet vil jeg med utgangspunkt i Arne Melbergs *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* undersøke hvorfor det er så fristende for forfatteren å skrive om seg selv. For å illustrere noen av de spørsmål Melberg reiser, vil jeg trekke inn en rekke eksempler fra Charles Baudelaires *Dagbøker* og Agnar Mykles *Brev og annen prosa*. Jeg er klar over at disse eksemplene tar utgangspunkt i en annen sjanger enn den jeg ellers behandler i dette arbeidet. Jeg vil da også ha dette in mente underveis. Likevel tror jeg det er noe å hente fra disse tidligere forfattere i forsøket på å forstå denne *selvframstilling i litteraturen*.<sup>3</sup>

### Hva er en dikter?

Slik jeg også kort berørte i et tidligere kapittel, skilte man allerede tilbake i antikken mellom diktning som en teknikk og som noe åndelig. Man skilte mellom dikteren som *Poeta faber* eller *Poeta vates*. For Platon hadde det å dikte samme status som det å praktisere medisin eller arkitektur. Diktning var et håndverk. Den åndelige inspirasjonen var dermed ikke en del av

---

<sup>3</sup> Enkelte passasjer fra flg. kapittel er brukt i en av mine tidligere eksamensoppgaver.

Platon sin forestillingsverden. Det var noe som utelukkende krevde teknikk (Techné) på samme måte som å bygge en stol. Samtidig var utgangspunktet for god diktning ifølge Platon, etikk. For Aristoteles handlet det i langt høyere grad om estetikk: om diktningens evne til å etterligne virkeligheten, og det var noe som krevde inspirasjon. Diktergjerningen ble etterhvert en nærmest profetisk gjerning: Dikteren er den som ser, iakttar, mimer og videreformidler en estetisk etterlikning av verden. Av oss som mennesker.

Det har kanskje alltid ligget i måten man snakker om kunstnere på at de kan litt mer enn vi allmenn dødelige? Et eksempel på dette er hvordan Agnar Mykle i sin skapertrang viser en ytterst utpreget selvtillit gjennom diktningen sin. Verden kan faktisk ikke være de kunstneriske genistrekene hans foruten, hvis han selv skal si det. I *Mannen fra Atlantis* fra *Brev og annen prosa* skriver Mykle: «Norge. Norge – hva ville hendt hvis du hadde drept meg den gangen? Tenk om jeg hadde vært død idag! Hvem skulle *da* ha sunget ditt navn ut til all verden? Sunget ditt navn *ad astra*? Hvem? Vis meg ham!» (Mykle red. 1997: 23). Dette storhetsvanviddet bunner i en trang til å skape, å dele ut av seg selv:

«*Når* skal mine ting bli trykt og utgitt! *Forstår* dere da ikke, Rasshøl, rævhøl, at sålenge dere bare roser mine ting og lar dem bli liggende, i en skuff, i et arkivskap, så dør jeg, så råtner jeg, innvendig, så støver jeg ned i et fjell av manuskriptark,» fortsetter han. (Ibid: 23).

Dikteren har en immanent, nesten ukontrollerbar trang til å skape, å dele av seg selv og sitt indre. Hvis ikke omverdenen tar imot denne «gave» fra forfatteren, så dør han. Noen må lese ham for at han får liv.

Det samme er å se hos Charles Baudelaire, der de to lettere motstridende idealer *flanøren* og *dandyen* styrer hans forestillinger om kunstnertypen: Dandyen som ikke bryr seg om de dagligdagse bekymringene som å underlegge seg håndhevelser om deadlines, betale regninger eller et lavt selvværd, men en skikkelse som er dypt opptatt av å være sitt eget mesterstykke. I *Mitt nakne hjerte*, et utdrag fra Baudelaire sine dagbøker, skriver han: «Dandyen bør uopphørlig strebe etter å være sublim; han bør leve og sove foran et speil.» (Baudelaire red. 1993: 65). Alt hva dandyen foretar seg tjener til å realisere de estetiske prinsippene hans: til å skape eller være kunst. Flanøren derimot fordriver tiden med observante, men uproduktive vandringer i byen. Han fungerer nærmest som et eksotisk dyr i et bur der folk kan komme å iaktta ham, mer enn han tjener et egentlig skapende formål. Han går rundt og mimer, for å implementere Aristoteles.



Det oppstår altså i disse idealene en motstridende ide om på den ene siden å bare være, i seg selv. Å ikke arbeide for å gi noe, for kunstneren har det i seg – *er* gaven i seg selv, men samtidig bor det en trang til å skape og å dele: å konstruere.

Baudelaires forfatterskikkelse, eller hans oppfatning av virkelighetens kunstnergjerning, står dog og flagrer et sted midt mellom disse idealene. I *Gnister* skriver han:

Da jeg skrådde over boulevarden, litt hodekulls for å unngå vognene, løsnet glorien min og falt i gatesølen. Heldigvis fikk jeg tid til å ta den opp, men et øyeblikk etter fikk jeg det ulykkelige innfall at dette var et dårlig varsel. Og fra da av ville tanken på dette ikke forlate meg; hele dagen var jeg besatt av denne tanke. (Baudelaire red. 1993: 35).

Baudelaire uttrykker det her som om kunstneren er en guddommelig skikkelse som, i møtet med den gråmelerte hverdagen og dens innbyggere, mister sin glorie. Den forgangne oppfatningen av dikteren som en formidler av Guds ord – et middel for den allmenne dødelige å nå en høyere sannhet om seg selv og livet – ligger altså et sted i Baudelaire, men denne forestillingen trues. Dikterens posisjon i samfunnet har dog også på Baudelaires tid endret seg, eller er i ferd med det i takt med den moderne roman, med utgivelsene av- og den større interessen for forfatterens dag- og notatbøker: for forfatterens liv. Fordi forfatterne skriver mer og mer om seg selv, som det de er: mennesker, trues posisjonen som profet. Som også Mykle skriver det i førortale utdrag: «Trodde dere at litteratur virkelig bare er tøv og tant? Visste dere ikke at all litteratur er selvbiografisk selv-herdning, selv-forberedelse, selv- profeti?» (Mykle: 129).

Også Arne Melberg fremhever dette som en tendens som begynte allerede med utgivelsen av Montaignes *Essays* i 1580. Montaigne tydeliggjør for sin leser at han skriver om seg selv, men dette er dog ikke nødvendigvis noe positivt. Slik Melberg skriver: «Montaigne innleder dermed sin og selvframstillingens historie med noe som ser ut som en selvmotsigelse: Han hevder seg selv og reiser seg opp for umiddelbart deretter å legge seg flat.» (Melberg 2007: 22). Selv om forfatteren på en gang virker selvhevdende i sin trang til selvframstilling, er det også med en underliggende tone av tvil og usikkerhet. Det er vel, slik Ketil Bjørnstad er inne på, fordi det også har så utrolig mye med sårbarhet å gjøre, om skam eller veien ut av den. Ja, forfatteren deler ut av seg selv – kanskje for å bli sett, hørt, forstått, fordi det er en trang, en smerte, eller rett og slett noe han bare må dele, men det har en pris.

## Kunst: Kjærlighet eller prostitusjon?

Når forfattere etterlikner virkeligheten, blir de vel ikke annet enn det: virkelige? Da er det ikke noe å lovprise eller opphøye? Det eksotiske dyret i buret er hverken mer farlig eller mer beundringsverdig enn oss andre, så hvorfor skal vi se på ham, hvorfor skal vi lytte? Som også Franz Kafka skriver i novellen *En sultekunstner* fra 1924: «I de siste tiårene er det gått svært tilbake med interessen for sultekunstnere.» (Kafka. red. 2005). Her skriver han om kunstneren som sitter i et bur og lar seg betrakte, mens han sulter.

For fortsatt å bli beundret må forfatteren vise at der i dette allmenne – i historier om «vaskepulver og treg mage» – finnes noe som er verd for andre å ta inn over seg, slik jeg også rundet av i det foregående kapittelet. For slik Baudelaire skriver: «Den geniale består i å skape noe banalt. Jeg må skape noe banalt. En åndfullhet, en concetto, er et mesterverk» (Baudelaire: 39). Selv om dikteren likner på oss andre, er det en forventning om at han må vise oss at det er mer å hente her i gjørmehullet. Han må vise oss hvordan vi kan leve med våre utilstrekkeligheter, våre banaliteter, for slik han videre skriver:

Jo mer mennesket dyrker kunsten, desto mindre dyrker det kjødets lyst. Det oppstår en stadig mer følbart kløft mellom ånden og dyret. Bare dyret puler rått og godt, og puling er poesi for folket. Å pule er å hige etter å trenge inn i et annet menneske, og kunstneren bryter aldri ut av seg selv. (Ibid: 91).

Det er altså på den ene siden forfatterens jobb å være *pulbar*, for å bli i Baudelaire sin metafor. Han må gjøre seg interessant nok for leseren å trenge inn i. Dog kan han aldri bryte ut av seg selv, men er det godt eller dårlig? Slik jeg tidligere har gjengitt Vigdis Hjorth fra essayet *Ettertanke etter Handke*, bedriver altså kunstneren «uopphørlig selvgranskning.» Hun «dissekerer sin tankeverden, sitt hjerte og sine kroppslige fornemmelser på måter som kan ligne selvskading eller selvforelskelse, dissekerer sine omgivelser og sine medmennesker på måter som kan minne om mishandling ...» (Hjorth 2018: 56.)

I jakten på kunst voldtår altså kunstneren seg selv for å kunne gi seg selv som en gave til sin leser. Men er dette kjærlighet, eller er det prostitusjon? Baudelaire spør innledningsvis i *Gnister*: «Hva er kunsten? Prostitusjon. (Baudelaire: 23). Da er det vel ikke snakk om en gave, men snarere en offergave? Forfatteren bringer et offer, men forventer også å få noe igjen: leserens blikk, sympati, tillatelse til å dissekere videre. Det er vel hele ideen med ofring: godt

vær, god høst, å bli lyttet til, få avløp for sin galskap. Er det dette Baudelaire mener når han sier at kunstneren aldri bryter ut av seg selv? Han gir bare noe, hvis han får noe igjen?

Kunstneren driver rovdrift på seg selv i jakten på å skape, fordi han eller hun *må* skape, ellers dør han, slik Mykle skriver. Men hvem er det som stiller disse krav? Sitter leseren og venter på at det skal komme noen han kan pule, noen han kan trenge inn i, eller har leseren for så vidt ingen immanent trang til denne inntrengen, men blir påtvunget den, slik det var tilfellet da Bjørnstad leste Philip Roth sin selvbiografiske roman? Er det noe vi føler vi pålegges: å høre på forfatteren sin klagesang eller onaniberetninger?

Vigdis Hjorth snakker om å gi seg selv som en gave til leseren, fordi vi deler en bunn og kan nå til en felles forståelse av hva det finnes på denne *botten*. Men leseren kommer i den forbindelse – når Hjorth samtidig forteller hvordan kunstneren «utsetter seg for alle salgs erfaringer og ødeleggende eksperimenter for å få ny innsikt,» og med Baudelaire in mente – til å fremstå mer som en horekunde som innbiller seg at relasjonen mellom hen og den prostituerte er ekte kjærlighet. Her kan man dog også snu perspektivet og spørre: Er det heller *leseren* som tror at kunstneren mener ekte kjærlighet? Kunstneren er vel bevisst om sine egne metoder, mens leseren er den som ikke kan vite med hvilken hensikt *gaven* eller *ytelsen* er gitt?

### Hvordan kan man videreggi en gave som ikke tilhører en selv?

Denne gaveoverrekkelsen som det i Hjorths tilfelle er snakk om, handler vel om gjensidig tillit? Leseren må gå med på forfatterens premisser for at kontrakten skal være gyldig. Forfatteren gir noe av seg selv til leseren med en forventning om at leseren vil ta imot det som forfatteren har skrevet frem i sin skamfulle jakt på skamløshet. Forfatteren ønsker å bringe videre dyrt tillært selverkjennelse, som man som leser kan bruke i sitt forsøk på å oppnå selvinnsett, på samme vis som forfatteren gjør det. Dette i forsøket på å finne frem til en sannhet om oss selv og om de rundt oss. Det er en edel tanke, det er vakkert og sympatisk. Tvilsspørsmålene oppstår, eller burde oppstå, hvis man vender seg mot tilveiebringelsen av disse innsiktene. Slik Melberg skriver:

Neste ettertanke gjelder motivet: Hvorfor skrive om seg selv? Hvorfor søke litterære former for å framstille seg selv? Jeg forestiller meg at *mine klassikere* (kap. 2) stilte seg det gamle spørsmålet *hvem er jeg?* Eller kanskje *hvem var jeg?* [...] Montaigne lappet sammen et fragmentarisk portrett og benyttet anledningen til å ytre seg om det meste. (Melberg 2007: 16).

Denne innstillingen fra Montaigne støtter da også Hjorth opp om, når hun i essayet *Ettertanke etter Handke* skriver: «Hva kan en kunstner tillate seg når hennes virksomhet, i grenselandet mellom litteratur og politikk, påfører andre mennesker sterkt ubehag? Etter grundige overveielser er svaret mitt: Det meste.» (Hjorth 2018: 61.) Denne trangen til *uopphørlig selvgranskning*, som Hjorth kaller det, har vist seg å ha sine utfordringer. Både når trangen oppstår i forfatteren, men også hos leseren. Det stiller noen krav til hvordan man som forfatter behandler innholdet, altså sine medmennesker – sine *modeller*, men det stiller også krav til hvordan *leseren* behandler stoffet. Som jeg skrev innledningsvis i dette kapitlet, er jeg klar over at det idealistisk sett skilles mellom romankunsten og det å skrive eller gi ut dagbøker, slik det er tilfellet med de teksteksemplene jeg har kommet med fra Baudelaire og Mykle. Dagboksjangeren har da også et eget kapittel hos Melberg, men en innskytelse som jeg vil våge å påstå kan ha noe å si for dette, er at Melbergs verk er fra 2007, dvs. Før Karl Ove Knausgård snudde romansjangeren på hodet med *Min kamp*, før Vigdis og Helga Hjorths romaner, og før influensere og bloggere som Sofie Elise og Anniken Jørgensen ga ut sine bøker. Melberg kunne umulig forutse hvordan romanen, hvordan selvframstilling i litteraturen, ikke bare kom å handle om en: «diagnose som stemmer bedre på dagens bloggere,» slik han selv skriver. (Melberg 2007: 179.)

Det kan se ut som de, i dette kapitlet omtalte forfattere, har brukt den litterære dagbok som en måte å få avløp for sitt indre udyr. Dagboken blir en slags søppeldyngde der sure oppstøt, kreativt avfall og momentane genialiteter hviler. «Å skrive er å skrive ut,» var det ikke Ernest Hemingway som sa det? Den litterære dagbok blir et sted for forfatteren å skrive seg varm (eller gal). Spørsmålet i den tiltakende virkelighetssjangeren blir da om forfatteren evner å sortere sitt søppel: hva hører hjemme i en dagbok, hva hører hjemme i en roman? Kanskje det forgangne udyr fra dagboken har fått liv i romanen, skjult bag et fiktivt jeg eller godt beskyttet av sjangerbetegnelser som *autofiksjon* og *selvfortelling*.

Selv om Baudelaire kanskje aldri hadde tiltenkt sine dagbøker en utgivelse, ikke hadde trodd de noen gang skulle leses av andre, hadde hans skapertrang en pris. Slik jeg skrev i kapitlet om *Fri vilje* er det ting man aldri skriver i en dagbok av frykt for at den skal bli funnet – og lest. Det er skammen som bremses oss. Men i denne jakten på skamløshet som også Ketil Bjørnstad snakker om, blir disse grensene utvisket. For kanskje er det ikke helt så enkelt som skam eller ikke skam. For bak denne følelsen kan det også ligge sinne – rettet mot en selv og andre – som lett kan slå over i hat: et motiv eller en beveggrunn for å utlevere dem man føler seg hemmet

av eller er sint på. «Å skrive seg ut av skammen» kan være en litterær metode, men det kan også være en hevsnakt. Det har blitt stort fokus på dette med å riste av seg skammen – skrive seg ut av den, debattere tabubelagte emner for å komme skammen til livs. Skam er noe man pålegger folk for å kontrollere dem. Vi skal ikke ha skam, men i forsøket på å kvitte seg med den, kan man risikere å gjøre skamløse ting uten å kjenne på dårlig samvittighet, fordi de skammelige følelsene blir forvekslet med noe annet: f.eks. sjalusi, sinne, hat, lysten til hevn. Disse følelsene defineres bare plutselig som skam i stedet, fordi det er den retorikken man har bestemt seg for nå: Skam er blitt noe fint når man klarer å la være å skamme seg for sine skammelige følelser. Å kalle det skam blir et skalkeskjul på samme måte som å kalle det å skrive ut skammen for kunst.

Så lenge det bare er seg selv de utleverer, så fred være med det, slik Bjørnstad skriver, men er det ikke nesten uunngåelig å ikke ta andre med i fallet? Det gjøres jo «i jakten på å finne noe av verdi for oss alle» slik Vigdis Hjorth skriver. Det blir en litterær konstruksjon eller en *strategi*, slik også den litterære dagboken blir det ifølge Melberg:

I denne boken anvender jeg *selyframstilling* som et samlende begrep for disse litterære strategiene. En grunn til dette er at de tradisjonelle begrepene selvbiografi, selvportrett, memoarer etc. forekommer meg belastet med litterær metafysikk. Det finnes i dag en ganske omfattende teoridannelse rundt denne materien, men den har en ulykkelig evne til å falle inn i et *enten-eller* og dermed inn i min definisjon av metafysikk. (Melberg 2007: 9.)

### Hva skal vi med virkelighetens kunstner?

Hva skal vi med forfatterens selvdestruktive, hardt prøvde innsikter om virkeligheten, når de nå viser seg å ikke være mer eller mindre enn oss andre, når bunnen i dem er den samme som, og ikke noe dypere enn i meg? Hvorfor lytter vi når de sitter på bokbad etter bokbad og fremhever seg selv og sine erkjennelser? Hvorfor er det så mange som har elsket å lese *Min kamp*? Er det fordi de har erfart at det er sant? Hans Hauge svarer i verket *Fiksjonsfri fiksjon* (Multivers 2012) på dette spørsmålet slikt:

Jeg er sikker på, at det er, fordi de har erfart, at den er sand. Ganske enkelt. Den er jo ikke godt skrevet; den har ingen æstetisk kvaliteter, hvad det så ellers skulle være, den har ikke et indviklet billedsprog, og den bryder ikke med romanens

syntaks. Den er ikke litteratur, hvis vi tenker tradisjonelt. Den er ikke spændende, der sker ikke noget (som i livet). Hvor biografierne stadigvæk er for meget fortellinger, er *Min kamp* den rene vare. (Hauge 2012: 10).

Vil vi, som Hauge peker på, ikke ha aristoteliske etterlikninger, men rene varer – av våre banaliteter. Trenger forfatteren å ligge søvnløs om natten, voldta eller prostituere seg selv, vifte med sine smertelig oppnådde selverkjennelser for å tilfredsstille sin leser? Hvem er denne leseren som skal tilfredsstilles? Er det forfatteren selv, når han eller hun som den første leser sine egne ord? Er det en bestemt leser: forfatterens mor, far, eller søster? Eller er det en perifer leser som i prinsippet kunne vært hvem som helst? Kan det tenkes at også forfatteren - på samme måte som leseren, korrigerer sin lesning ut ifra det bildet vi har av forfatteren - korrigerer sin tekst ut ifra sin egen lesererfaring?

Også Ketil Bjørnstad funderer over, hvorfor forfatterens egen historie er så viktig. Dette gjennom en lesning av Roland Barthes og om det å skille forfatteren fra verket. Bjørnstad skriver om hvordan Barthes umulig hadde kunne vite at: «Det ville bli skrevet store romaner der hovedpersonen var teksten selv, en hyllest til skriften, språket, som skapte grobunn for en helt ny æra av intellektuell litteratur som samtidig fant nye lesere.» (Bjørnstad 2017: 69). Ketil tenker her over det ironiske i at Barthes erklærte forfatteren død, men likevel selv falt for fristelsen å skrive en selvbiografi. Men med hvilket formål?

Ketil gjengir i grove trekk skjebnen til Barthes. At han, selv om han kanskje ikke selv ville det, eller i hvert fall ikke ville skrive om det, hadde morskomplekser, at han: «prøvde å kombinere protestantismens moral med syndefullhet. At han frekventerte tunisiske bordeller og parisiske homsebarer.» (Ibid: 70). I det stykket Ketil gjengir, blir det tydelig at skriften også for Barthes, var en måte for det Bjørnstad senere beskriver som en vei ut av skammen, men Barthes kunne ikke i sin samtid, slik heller ikke Bjørnstad eller *Ketil* føler at han kan, skrive det direkte. Barthes kunne ikke skrive direkte at han var homoseksuell, at han følte seg underlagt eller skambelagt av samfunnets normer, så derfor behandlet han det på et annet vis. Bjørnstad skriver videre om Barthes:

Det var noe skinnhellig ved ham, samtidig som han var så snill og medfølelse med andre mennesker at han skrev forord til bøker han ikke engang hadde lest. Han som sitter med kaffekoppen på Sandøya kjenner seg igjen i dette. Å gjøre andre til lags. Fordi det var en dyp usikkerhet i ham? (Ibid: 70).

Leseren vet ikke ut ifra hvilken intensjon forfatteren har skrevet. Hva han helt presist vil ha frem, for det er opp til leseren å lese det inn i en fortelling som passer ham og hans erfaringer: om leseren vil lese det som en roman eller som en selvbiografi, som en hevn over alle de som har vært ugreie mot forfatteren, eller som en kjærlighetserklæring. Bjørnstad skriver:

Romanen gir forfatteren så mange muligheter. (...) Teksten er konstruert og plassert i ytterkantene, og dandert som erfaring, som noe gjennomtenkt. (...) Rammefortellingen er den skjønnlitterære forfatterens behov for å kunne heve seg opp fra teksten selv, kanskje også i et håp om å skjule denne tekstens svakheter, gjøre den sterkere, bare ved dette enkle grepet. Ja, slik en sakprosaforfatter alltid vil kunne bringe nettopp Barthes, Derrida, Bourdieu eller Adorno inn i en tekst, i håp om at teksten dermed ble mer interessant, kan den skjønnlitterære forfatteren bruke seg selv på ulike tidsnivåer. (Ibid: 71).

Setningen: «kanskje også i et håp om å skjule denne tekstens svakheter», kan vel også diskuteres som *forfatterens* svakheter? Forfatteren dikter litt her og der for å dekke over egne tilkortkommenheter: for å få frem det ønskede budskap – om seg selv eller andre. For noe av det som ofte slår meg, når jeg leser slike selvfortellinger, er hvordan det føles som om det fortellende jeg, er i en evig kamp med sine omgivelser. Ikke at jeget nødvendigvis er et offer, at man skal synes synd på vedkommende, men det er en kamp, det er en smerte, slik jeg flere ganger har vært inne på, og romanen, selvfortellingen, blir en måte å slå tilbake på: berette om alt det man er utilfreds med, ta igjen over for dem som har behandlet en dårlig. Og man kan gjøre det gjennom et nesten gjennomsiktig slør av fiksjon eller ved å bruke blendingsgardiner. Det er opp til forfatteren å vurdere hvilke metoder han eller hun vil bruke.

Også Tore Rem er inne på noe av det samme i en kronikk i Klassekampen der han skriver om det *arrogante, autoritære, uangripelige meg*:

Men etikken gjelder like mye når jeg tar Bjørneboes perspektiv, og forsøker å forstå hvorfor han agerte som han gjorde, også når hans handlinger fikk problematiske utfall. Til dels harmonerer en slik tilnærming med ambisjonen om å vise hvordan Bjørneboe ikke bare var en outsider, løsrevet fra samfunnet, men at han befant seg i og var avhengig av ulike sosiale sammenhenger, at han tilhørte et menneskelig fellesskap. (Rem *Arrogante, autoritære, uangripelige meg* 31.08.2020).

Kanskje er det noe i denne outsiderposisjon som Rem nevner. At forfatteren står utenfor som en betrakter, selvvalgt eller ikke, og at dette medfører en slags overlegenhet. Samfunnet har

ikke plass til en sånn som meg, dere vil ikke ha meg, så nå skal jeg skrive om hvordan dere *virkelig* er!

Når Arne Melberg diskuterer fenomenet Montaigne, spør han om Montaigne utleverte seg selv ubevisst, eller om det var ment slik. Om det var et formål med å skape denne litterære konstruksjon av en selvframstilling:

Og min egen første ettertanke er at emnets – selvets – frivole, fåfengte, intetsigende, meningsløse karakter ikke bare er psykologisk og sosiologisk bestemt, men også stilistisk: Montaigne erstatter en høy framstillingsmåte med en lav, en offentlig med en privat, en klar med en motsigelsesfull og en meningsfull (eller: avrundet) med en ubestemt eller åpen (Melberg 2007: 22).

Hva enn forfatterens selvutlevering – om det er ubevisst, en forførende selvbevissthet som ifølge Melberg kan betegnes som et bevisst stilistisk valg som under alle omstendigheter kan etterlate leseren med en følelse av å ha blitt ført bak lyset – minner forfatterens selvdestruksjon på mange måter også om selvopptatthet. Jeg tror på det når Vigdis Hjorth skriver at forfatteren har et oppriktig ønske om å gi seg selv som en gave til leseren. Men samtidig inneholder forfatteren en «glupskhet», slik Baudelaire betegner det, en selvopptatthet som må ut. Forfatteren *må* skrive, *må* leses, *må* ses og høres, ellers dør han, ellers eksisterer han ikke, med Mykle sine ord. Hva skal forfatteren med sin egen smertelig erfarte selvinnsikt, sin jakt mellom liv og språk, hvis ikke forfatteren kan dele den?

Som Melberg innledningsvis peker på, er det forfatterens hensikter med å skape, som er det viktige. Det er bare det at leseren aldri kan vite hva hensiktene er. Kanskje vet ikke forfatteren det heller. Kanskje trenger vi ikke vite? Intet er sjelden enten eller. Det er ikke bare gjengjeldt kjærlighet eller prostitusjon. Slik Susan Sontag skriver det i *Journals and Notebooks* fra 1964 (Red. Farrar, Straus and Giroux 2012)

Do I want to show what I've written because I think it would be good for her (help her feel better in herself) or because I want to force upon her the evidence of the fruitfulness and value (to me) of my love for her. Both, of course. But mainly the latter? Which is why I must be very suspicious of this wish. It's self-serving: I imagine if she knew how much I'd gained from loving her, she would love herself more. Of course, I want that. But [in] the end don't I want her to love herself more than she can love me?



Debatten om virkelighetslitteratur handler om mye mer enn narrativer, sjangerbetegnelser og erkjennelsesprosesser, hvem som taler sant om et forhold eller hendelsesforløp, hvem som har rett til å fortelle, og hvor mange versjoner som potensielt finnes. Den handler også om vanlige ting som ansvarsfølelse og medmenneskelighet, om de standard"krav" vi stiller til hverandre for å kunne leve sammen. Derfor kan vi ikke lenger koste bort disse uløselige genistreker med tomme floskler som: «Fordi det er kunst. Fordi det er bra litteratur.» Vi får for alvor gå noen runder med oss selv og vurdere hva det egentlig betyr for oss, dette. Om man er *vanlig* leser, anmelder, redaktør, forfatter eller litteraturviter.

## Kapittel 6: Avslutning og konklusjon

Hvor står vi i denne offentlige diskusjonen om hva forfatterne kan eller ikke kan tillate seg – i kunstens navn? Ifølge Morgenbladets journalist Olaf Haagesen står vi pr. 06.11.2020 her: Ved *et tiår med den vanskelige virkeligheten*, som han kaller reportasjen sin. Denne er med journalistens egne ord: «et forsøk på å snakke om virkeligheten på en lunken måte.» (Haagesen, Morgenbladet 2020). Han har gått til oppgaven ut ifra en hypotese om at utgivelsen av Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009) har: «flyttet noen grenser og åpnet opp et nytt rom i den norske litteraturen som forlag, forfattere og litteraturkritikken- og journalistikken har måttet lære å navigere i, og at denne læringsprosessen fortsatt pågår.» Enda engang behandles altså forfatteres virkelighetsundersøkelse som et slags magisk *rom* der det foregår noe vi ikke helt kan sette ord på. Har vi i det hele tatt undersøkt hva det gjemmer seg bak døren, eller er vi kanskje litt redde for hva vi kan komme til å finne bak den? «Vi forsøker fortsatt å finne ut hvordan vi skal navigere», skriver Haagesen. Det jeg lurer på er, om vi i det hele tatt er på rett kurs?

For å undersøke sin hypotese har Haagesen spurt en rekke forfattere og forleggere om hva de mener verkene og debatten har ført til. Han kategoriserer her debatten ut ifra to kjennetegn. Det ene har å gjøre med forfatterens egen vilje til å knytte litteraturen mer direkte til virkeligheten, mens den andre beror på en tydeligere vilje blant lesere til å ta offentlig motmæle mot litteratur de mener er utleverende.

Den siste kategori parkerer Haagesen fort, fordi den etter hans utsagn *vil få temperaturen* i denne artikkelen til å stige, og det er det han ikke vil. Han vil «snakke om virkeligheten på en lunken måte.» Han vil altså unngå å bevege seg dit det brenner. Det er kanskje derfor Haagesen har valgt å bare gå til forfatterne og forleggerne med sin hypotese i denne *undersøkelsen* i stedet for å snakke med dem det snakkes *om*: nemlig de levende modellene. Målet hans ser ikke ut til å være å utfordre eller komme til bunns i saken, men å ha en: «roligere diskusjon av noen spørsmål knyttet til det å skrive og å utgi selvbiografisk litteratur.» Han vil gjøre dette ved å: «få litt mer konkrete forklaringer, med litt mer farge, på hvordan forfattere og forleggere omgås og behandler virkeligheten».

Haagensens metode å nærme seg problemstillingen på, er altså å spørre dem som skaper «problemene» i utgangspunktet, og så mener han tydeligvis at det vil gi passe mye *farge* å bare trekke den ene parten inn i saken. Jeg syns det blir svært unyansert. Samtidig er det interessant å se at en så lite nyansert reportasje tar opp seks sider i en landsdekkende avis.

Haagesen legger ut med å spørre en forfatter som jeg også innledningsvis inndro i dette prosjektet, nemlig Sandra Lillebø, på bakgrunn av høstens utgivelse av hennes roman *Tingenes tilstand*. Dette fordi han mener at Lillebø er et godt eksempel på hans egen 1. kategori (forfatterens egen vilje til å knytte litteraturen mer direkte til virkeligheten). Lillebø har da også, som jeg tidligere har henvist til, ytret seg om hvor mange tanker og overveielser hun har gjort seg om personvern, etikk og moral forut for utgivelsen av sin roman. Det er mer eller mindre det samme hun oppsummerer med i Haagensens reportasje: At hun *har* tenkt på de etiske aspekter, og *så* ga hun ut romanen.

Haagesen henvender seg deretter til Geir Gulliksen, som om noen har vært ute en vinternatt før, når det kommer til debatten om virkelighetslitteratur. Gulliksen er dertil selv forlegger, endatil på det forlaget som har gitt ut bøkene til både Karl Ove Knausgård og den for tiden så omtalte Per Marius Weidner-Olsen. Det blir fort klart at Gulliksen mener at denne debatten har skadet mer enn den har gavnet, og at han er en av de som er gått grundig lei. Hele debatten bygger på feil premisser, mener Gulliksen. De som uttaler seg vet ofte for lite om: «hvordan skjønnlitterære redaktører jobber.»

På den annen side er det jo også slik, vil jeg fremholde, at når det kommer ut et verk som får debatten til å svulme, så er det gjerne også de samme forleggere og redaktører som svarer, med de samme tomme flosklene hver gang. De henviser til noen *rom* som ingen egentlig har sjekket ut hva inneholder, men som unektelig høres ut som fantastiske steder å være. Og jeg kan godt si meg enig med Gulliksen i at debatten bygger på feil premisser: De som uttaler seg, vet ofte for lite om hvordan de som utleveres i litteratur, opplever det.

En av de redaktører som gjerne uttaler seg i debatten, er Gyldendals sjefredaktør, Kari Marstein. Til Haagesens teser svarer hun, at det gjennom det siste tiåret har skjedd en: «glidning av etisk ansvar», og at dette nå i langt høyere grad forventes å ivaretas av forlagene og ikke av forfatteren. Marstein mener at forfatterne burde stille seg kritisk til denne utviklingen og: «gjør[e] krav på å være etisk ansvarlige subjekter.»

Jeg tror det helt sikkert hadde vært et bra aspekt i denne debatten, hvis forfatterne meldte seg på banen, ikke bare gjennom romanene sine, men også i den såkalte virkeligheten, og med klare og tydelige argumenter fortalte om metodene sine, og ikke minst overveielsene bak. Det er mulig det ville fjerne en del av *magien*, men det er også noe i dette «trylleshowet» som ikke stemmer, og som jeg mener det er på tide at vi finner ut av hva er. Da holder det ikke å fortsette med å akseptere at kunstneren ikke vil avsløre sine skadelige triks.

For å få et *konkret* svar på, «hvordan forfattere og forleggere omgås og behandler virkeligheten» har Haagesen også spurt forfatter Demian Vitanza om hvilke overveielser han gjorde forut for utgivelsen av romanen *Dette livet eller det neste*. Vitanza forteller at han var klar over at det ikke gikk an å insistere på at denne roman var fiksjon, fordi uansett hva han sa, så ville det være tydelig hvem hans kildeperson var. Han bestemte seg derfor for å: «bare være åpen om det.» Han innskyter her, at han likevel insisterer på at det er en roman, og at det på den måten ble: «mer en lek med virkelighetskontrakten, noe de fleste gikk med på, men ikke alle.» Vitanza forteller ikke *hvordan*, men *at* han lot dette bli en litterær metode. *Leken med virkelighetskontrakten* ble en del av romanen.

På samme måte som også Vigdis Hjorth og Ketil Bjørnstad, resonnerer han seg etter mitt syn bare frem til et forsvar for egne metoder gjennom en roman. Vitanza setter da også selv ord på *hvorfor* han har valgt å gjøre det slik: «I romanuniverset er det umulig å kartlegge alle koblingene til virkeligheten. Siden kravet om etterrettelighet og ettergåelse ikke er der, åpner det muligheten for andre typer ytringer, som er ekstremt viktige. Da vet man at det er kontrakten, og da faller også mer av ansvaret naturlig på forfatteren.» Han ytrer seg altså heller gjennom en roman, for da kan det han postulerer ikke ettergås. Han trenger ikke stå til ansvar for det han skriver, selv om han paradoksalt nok, i forlengelse av dette, påpeker at ansvaret nettopp derfor faller *naturlig* på forfatteren. Hvordan? tenker jeg. Og ansvaret for hva? For å skrive frem uholdbare, men estetisk fine argumenter som ikke kan ettergås fordi det står det i *kontrakten* at vi ikke skal? For Vitanza hevder selv at det med den muligheten som romanuniverset skaper, oppstår en kontrakt, og *da vet man*, Skjønt han jo sier også at *ikke alle gikk med på den kontrakten*. Er kontrakten om hva som skjer i *romanuniverset* fortsatt gyldig, hvis ikke alle som inngår i det universet skriver under på kontrakten og aksepterer vilkårene?

Haagesen avrunder sin *undersøkelse* med en uttalelse fra Sandra Lillebø. Han spør om hennes refleksjoner bak det å gi ut *Tingenes tilstand* siden hun sier at den: «på en måte var en bok jeg ikke skulle skrive, fordi jeg mente den ville ha for store omkostninger». Hun svarer her med noe som kan minne om Vigdis Hjorths begrunnelse om at vi alle deler en *felles bunn*. Lillebø forklarer at hvis hun skulle gi den ut, så måtte den først og fremst være «god nok litterært sett», men den måtte også: «kunne vise frem en erfaring som mange lever med.» Hun viser da også til at det nettopp er den effekt boken har hatt; at hun har fått mange tilbakemeldinger fra folk som kan «kjenne seg igjen i situasjonen.» Med dette slutter Haagesen sin undersøkelse. Han synes vel hermed å ha fått: *litt mer konkrete forklaringer, med litt mer farge, på hvordan forfattere og forleggere omgås og behandler virkeligheten.*

Som leser, som litterat, og som personlig og faglig interessert, så synes jeg ikke disse *forklaringer* er særlig tilfredsstillende, verken på et personlig eller intellektuell plan. Jeg vil nesten heller si tvert om. Jeg kan ikke se at *vi* i den offentlige debatten, på dette *tiåret med den vanskelige virkeligheten*, har kommet særlig mye lenger enn fra der vi begynte. Der vi sto foran dette *rommet* hvor: «god litteratur unnskylder mye», og der «min bunn også er din bunn.» Jeg undrer meg over *hvorfor* det er sånn, når det samtidig er så tydelig for den som gidder vikle ut disse argumentene, hva disse litterære metodene kan føre med seg.

Folk bryr seg ikke lenger, påstås det, de har gått lei av debatten. Kanskje er det de har gått lei av, endeløse og fremmedgjørende litteraturteoretiske debatter om språk som mangler? Eller av å lese kronikker, anmeldelser og essays forfattet av redaktører og forleggere som nok en gang fremfører de samme, tomme argumentene?

Så mye jeg hadde på hjertet før jeg gikk til denne masteroppgaven! Så mye jeg ville vise og undersøke – alt hva jeg allerede hadde undersøkt!

Føler jeg at jeg har kommet min overordnede problemstilling noe nærmere? Har jeg fått vist noe av det jeg ville vise?

Ikke i det hele tatt.

Og så likevel, ja.

Det er mye, mye mer å si om dette enn hva jeg fant plass til i denne masteroppgaven. Jeg har også mye på hjertet som antakelig ikke passer seg i en oppgave som denne. Likevel har jeg da fått en hel del ting på plass, både de jeg ønsket i utgangspunktet, samtidig som det også er gått ting opp for meg underveis. Jeg har blitt utfordret, og fått ny innsikt, som jeg vil bruke videre.

En av de ting jeg har lært, og som står aller klarest for meg nå, er at ord ikke alltid betyr noe. Heller ikke selv om det høres fint ut, eller om det er en verdsatt og høyt aktet forfatter som har skrevet dem. Jeg har innsett at det er viktig å ettergå det som blir sagt, også om det er noe vi riktig lenge har vært enige om er sant. Ja, spesielt nettopp da. Jeg har også lært at jeg ikke trenger å være begeistret bare fordi de rundt meg er det, og jeg har lært at det går an å faktisk si det høyt. Og så har jeg lært at det er mulig å skape god og relevant litteratur uten å utlevere sine nærmeste. Det er mulig å undersøke, stille spørsmål og å realisere seg selv og samtidig komme ut av det med moralen intakt. *La preuve ? Je l'ai essayée sur moi-même !*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Høegh, Pernille, *På visse betingelser*. Forlaget Brændpunkt 2020.

## Etterord

Da jeg var fire måneder unna å levere min bachelor i litteraturvitenskap, ble jeg rammet av meningsløshet og tvil: hva skulle jeg med et studium der vi ikke gjorde annet enn å sitte å bli enige med foreleseren om, hvor fantastisk et verk *Heart of Darkness* var (også selv om man ikke syntes det, så var man enig likevel. Man ville jo ikke fremstå som idiot). Å sitte å late som man fikk orgastiske fornemmelser av å lese Ponge og Sartre, å bruke tre forelesninger på å analysere et dikt av Shelley: hva skulle jeg bruke det til? Jeg så ikke hvordan det var relevant å bare sitte og gjenta det vi alle allerede var blitt enige om, og som vi lenge hadde vært enige om var bra – god litteratur – *kunst*; og hva den kunne gjøre med oss, hva forfatterne hadde evner og makt til.

Så leste jeg *Fri vilje*. Da merket jeg at noe endret seg, at noe måtte endre seg. Og jo dypere jeg har dykket ned i denne problemstillingen, jo mer har jeg også funnet ut – både om meg selv, mitt studium og mine muligheter. Jeg har funnet ut at det kan lønne seg å gå med fornemmelsene sine når disse sier at det vi alle allerede har blitt enige om, kanskje ikke er helt riktig likevel. Når de sier at det kanskje også kan være, eller at det kan bli, annerledes. Jeg mener også at det som er bra og viktig litteratur må være: Den som rykker ved våre fastgrodde ideer og verdier, den som inviterer leseren til å forsøke å tenke annerledes om det vi alle allerede har blitt enige om.

Mitt masterprosjekt hadde nok blitt enklere hvis jeg i stedet hadde valgt å skrive ut ifra en ubetinget begeistring for et verk eller en litterær metode. Jeg har møtt mye motstand når jeg har forsøkt å utfordre disse argumentene; de som vi alle allerede har blitt enige om gjelder. Det overrasker meg at man innenfor en vitenskap, opplever det som et angrep når noen våger å stille spørsmålstegn ved vedtatte sannheter. Er det ikke det *vitenskap* går ut på: å undersøke, utfordre og utvikle? Er det ikke nettopp det man forlanger at *skjønnlitteraturen*, det feltet litteraturvitenskapen beskjefriger seg med, skal gjøre?

Når jeg har forsøkt å utfordre enkelte påstander har jeg fått vite at jeg er *moralistisk*. En forfatter jeg kommuniserte med, mente at det var noe i meg jeg «ikke vil erkjenne.» Det var jeg som hadde et problem. Jeg har forstått at mye av den virkelighetsnære litteratur kan være

sprengfarlig å stille seg kritisk til, nettopp fordi det er det den er: *Virkelig, personlig*, til noen grader *privat*. Den er skapt av forfatterens eget blod og egne tårer. Det er meningen at den skal *gjøre vondt*. Men av samme årsak må det vel også være lov å gå den etter i sømmene? Eller det er kanskje ikke den som skaper den, det skal gjøre vondt for, men for alle dem forfatteren er utilfreds og uenig med?

Jeg har hatt mange kvaler både forut for denne oppgaven, og mens jeg skrev den. Jeg kommer sikkert også til å ha enda flere kvaler mens jeg venter på bedømmelsen! Jeg har satt mange begrensninger for meg selv underveis, både av sjangermessige årsaker, men også fordi jeg var redd for å bli erklært inhabil, ensidig, lite faglig kompetent, *moralistisk*. En partykiller. Jeg lurte på om det kanskje ville være det smartest å unngå å nevne henne som opprinnelig satte alle disse tankene i gang hos meg i forordet, selv om jeg gjerne ønsket å takke henne for den faglige, som personlige utviklingen jeg føler hun har bidratt til hos meg. For hvordan ville det oppfattes av dem som skulle bedømme dette arbeide: Ville de kanskje gå til lesningen av min oppgave med en særlig skepsis og allerede *da* dømme meg som moralistisk? Det har faktisk skjedd meg før.

Men egentlig er denne frykten interessant i seg selv, og sier mye om denne litterære problemstillingen. For ville jeg gruet meg like mye, hvis jeg hadde skrevet denne oppgaven ut ifra en ubeskåret begeistring for Vigdis Hjorths litterære metoder og hvis det var henne jeg hadde takket i forordet? Hadde jeg ikke tvert om bare regnet det som en styrke å ha hatt faktisk kontakt med den det hele handler om? (Så *har* jeg faktisk det. Min lyst til undersøkelse og faglig diskusjon vekket bare ikke synderlig begeistring, men ble møtt med stor motstand og fortørnelse. Jeg ble slik sett møtt på en ganske annen måte enn Tage Bast av Lotte Bøk: Vigdis Hjorth skriver roman om en lærer som våger å gå inn på premissene til kunstneren; en student. Hun gjør det fordi hun ønsker å se det han har sett, men som hun aldri selv ville kunne ha funnet frem til. I virkeligheten, for Vigdis, viste det seg å ikke akkurat være noe mål å ville se noe som helst nytt.)

Jeg har overveid nøye hvorvidt jeg i det hele tatt skulle fortelle om dette. Om mine egne personlige erfaringer og hvorfor jeg, personlig, interesserer meg for denne problemstillingen. Jeg har valgt å *gjøre det*, fordi jeg *måtte*. Er det et gyldig argument?



Jeg har snakket med levende modeller og hørt deres fortellinger. I begynnelsen var det med en viss form for faglig interesse at jeg lyttet, men jeg merket også fort at mitt engasjement skyldtes noe annet enn sympati. Det gled med tiden over i en form for empati, men jeg formådde ikke helt å sette ord på, hvori denne gjenkjennelse lå. Det har jeg etterhvert funnet ut. Det handler om at jeg har hatt en faglig interesse i temaet *virkelighetslitteratur* og *virkelighetsnære* verk. Jeg har selv, så lenge jeg kan huske tilbake, vært inkarnert fan av en av Danmarks største *virkelighetsforfattere*, Tove Ditlevsen. Jeg hadde aldri tenkt over at de hun utleverte i *kunstens navn* kunne ha et problem med det. At dét var noe å diskutere. Jeg minnes ikke, på noe tidspunkt i løpet av min skolegang, mitt studie, å ha lært at etiske overveielser er noe å ha i bakhodet når man leser og behandler skjønnlitteratur. Så kanskje det var min egen dårlige samvittighet som skapte umiddelbar sympati for disse litterære modeller som jeg inntil da ikke hadde skjenket en eneste tanke? Eller var det kanskje heller det at jeg følte meg urettferdig behandlet: at min litterære dannelse, når det kom til stykket, viste seg å være direkte mangelfull?

Uansett beveggrunner, noen også *jeg* bare kan gjøre meg etterrasjonaliserte antakelser om, så innså jeg at det fantes en blindsoner i mitt felt. Jeg prøvde derfor å henvende meg til det, *mitt felt*, for å finne svar, en form for løsning på det problemet disse levende modeller som jeg brukte så mye tid på å lytte til, satt med. Men jeg ble møtt med skepsis, motstand og fordømmelser fra mitt felt, og det gjorde meg mer og mer provosert. Å bli møtt og avspist med alle disse tomme argumentene som jeg har tegnet opp i min oppgave, føles som en provokasjon av mitt intellekt. Jeg står her med ønsket om å løse noe faglig, tilsynelatende *uopløselig*, og blir møtt med uholdbare argumenter og feilslutninger, og får vite at det nok er meg det er noe feil med, at jeg bør slutte å moralisere.

Min umiddelbare empati for de levende modellene har altså endret seg til en personlig frustrasjon som handler om å ikke bli møtt med den samme faglighet som det forventes at *jeg* gjør bruk av. *Personlig frustrasjon* er et godt utgangspunkt for å skrive virkelighetsromaner. Jeg vet ikke om det er et like godt punkt å skrive en masteroppgave ut ifra. Jeg legger den fra meg med en gjennomgående tilfredshet, heller enn frykt. Det krevet noen sjangermessige brudd og valg underveis å komme her til. Jeg er bevisst om disse valg og mulige konsekvenser. Det får være sånn. For jeg måtte. *Ellers kunne jeg ikke leve. Intet mindre.*

Pernille Høegh  
Trondheim d.13.11.2020



## Kilder

### Primær litteratur

- Behrendt, Poul, *Fra skyggerne af det vi ved*, København, Rosinante & Co. 2019.
- Bjørnstad, Ketil, *Åttitallet*, Oslo, Aschehoug 2017
- Hjorth, Helga, *Fri vilje*, Oslo, Kagge Forlag 2017
- Hjorth, Vigdis, *Er mor død*, Oslo, Cappelen Damm 2020
- Hjorth, Vigdis, *Lærerinnens sang*, Oslo, Cappelen Damm 2018
- Melberg, Arne, *Selvskrevet. Om selyfremstilling i litteraturen*, Oslo, Spartacus 2007

### Sekundær litteratur

- Baudelaire, Charles, *Dagbøker*. Oversatt av Tore Stubberud, Valdisholm, Rakkestad, 1993. Bokhylla.no.
- Borge, Arne, *Noen ganger er det for sent*, Vagant 11.10.2016  
<http://www.vagant.no/noen-ganger-er-det-for-sent/> (besøkt d.23.09.2020)
- Carrère, Emmanuel, *Yoga*. P.O.L, 2020.
- Gujord, Heming, H., *Myten Jens*, Klassekampen 28.10.2020
- Haagesen, Olaf, *Et tiår med den vanskelige virkeligheten*, Morgenbladet 06.11.2020
- Hauge, Hans, *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. København, Multivers, 2012
- Hjorth, Helga, Høegh, Pernille, *Helga Hjorth om virkelighetslitteratur*, Litteraturhuset i Trondheim 2019  
<https://soundcloud.com/user-985928520/helga-hjort-om-virkelighetslitteraturen-17012019>

- Hjorth, Vigdis, *Å tale og å tie*, Oslo, Cappelen Damm 2018
- Hjorth, Vigdis, *Leve posthornet!*, Oslo, Cappelen Damm 2012
- Hjorth, Vigdis, *Snakk til meg*, Oslo, Cappelen Damm 2010
- Kafka, Franz, *Sultekunstneren, Kafkas beste*. Oslo, Gyldendal 2005
- Krøger, Cahtrine, *Tilsvar til søsteren*, Dagbladet 09.08.2017  
<https://www.dagbladet.no/kultur/les-anmeldelsen-av-boka-til-vigdis-hjorths-soster/68578209>  
(besøkt d.22.09.2020)
- Linderborg, Åsa, Uri, Helene, *Samtale med Åsa Linderborg og Helene Uri*, Gyldendal Norsk Forlag nettarrangement via Facebook d. 20.09.2020  
<https://fb.me/e/7cHr0DEPb>
- Marstein, Kari, *Forlagets forsvar av Jørgensens bok er tøvete og uredelig*, Aftenposten 18.10.2018  
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/bKxGak/forlagets-forsvar-av-joergensens-bok-er-toevete-og-uredelig-kari-marst> (Besøkt d. 20.09.2020)
- Mykle, Agnar, *Brev og annen prosa*, Oslo, Gyldendal, 1997-98. Utdrag. Bokhylla.no
- Ricoeur, Paul, "Hva er en tekst" fra *Eksistens og hermeneutikk*, Oslo, Aschehoug, 1999.
- Sandvik, Ragnhild, *Sent I livet, tidlig i karrieren*, NRK d. 20.09.2020  
[https://www.nrk.no/kultur/x1/berit-hedemann-skriver-om-sex\\_-sinne-og-aldring\\_-na-blir-bjernejegerskens-bekjennelser\\_-teater-1.15147530](https://www.nrk.no/kultur/x1/berit-hedemann-skriver-om-sex_-sinne-og-aldring_-na-blir-bjernejegerskens-bekjennelser_-teater-1.15147530) (Besøkt d.21.09.2020)
- Skov, Leonora Christina, *Den der lever stille*, København, Rosinante & Co., 2018.
- Sontag, Susan, *Journals and Notebooks. 1964-1980*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- Torvund, Helge, *Skarpt om smerten*, Klassekampen 05.09.2020  
<https://klassekampen.no/utgave/2020-09-05/skarpt-om-smerten> (Besøkt d.23.09.2020)

-Vik, Siss, *Farvel, mamma*, NRK Kultur 06.09.2020

<https://www.nrk.no/kultur/xl/sandra-lillebo-skriver-om-sin-mor-i-romanen-tingenes-tilstand-1.15122822> (Besøkt d. 23.09.2020)

-Økland, Ingunn, *Vigdis Hjorth med feberhet incesthistorie*, Aftenposten 10.09.2016

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/RQO92/vigdis-hjorth-med-feberhet-incesthistorie>

(Besøkt d. 01.10.2020)

